The copy filmed here has been reproduced thanks to the generosity of:

National Library of Canada

The images appearing here are the best quality possible considering the condition and legibility of the original copy and in keeping with the filming contract specifications.

Original copies in printed paper covers are filmed beginning with the front cover and ending on the last page with a printed or illustrated impression, or the back cover when appropriate. All other original copies are filmed beginning on the first page with a printed or illustrated impression, and ending on the last page with a printed or illustrated impression.

The last recorded frame on each microfiche shall contain the symbol ⟶ (meaning "CONTINUED"), or the symbol ▽ (meaning "END"), whichever applies.

Maps, plates, charts, etc., may be filmed at different reduction ratios. Those too large to be entirely included in one exposure are filmed beginning in the upper left hand corner, left to right and top to bottom, as many frames as required. The following diagrams illustrate the method:

L'exemplaire filmé fut reproduit grâce à la générosité de:

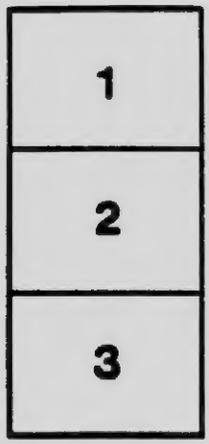
Bibliothèque nationale du Canada

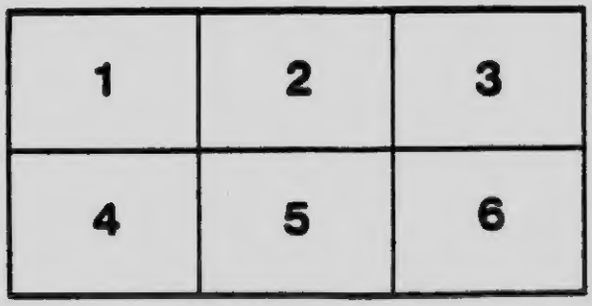
Les images suivantes ont été reproduites avec le plus grand soin, compte tenu de la condition et de la netteté de l'exemplaire filmé, et en conformité avec les conditions du contrat de filmage.

Les exemplaires originaux dont la couverture en papier est imprimée sont filmés en commençant par le premier plat et en terminant soit par la dernière page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration, soit par le second plat, selon le cas. Tous les autres exemplaires originaux sont filmés en commençant par la première page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration et en terminant par la dernière page qui comporte une telle empreinte.

Un des symboles suivants apparaîtra sur la dernière image de chaque microfiche, selon le cas: le symbole ⟶ signifie "A SUIVRE", le symbole ▽ signifie "FIN".

Les cartes, planches, tableaux, etc., peuvent être filmés à des taux de réduction différents. Lorsque le document est trop grand pour être reproduit en un seul cliché, il est filmé à partir de l'angle supérieur gauche, de gauche à droite, et de haut en bas, en prenant le nombre d'images nécessaire. Les diagrammes suivants illustrent la méthode.





Abbé CAMILLE ROY

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

De Mme de Staël à Émile Faguet

Conférences de l'Institut canadien
1917-1918

QUÉBEC
Imprimerie de l'Action Sociale, limitée
103, rue Sainte-Anne, 103
1918

Ninette Daviault-
de Lucienne - 1920

LA
CRITIQUE LITTÉRAIRE
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Abbé CAMILLE ROY
de la Société royale du Canada

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

De Mme de Staël à Émile Faguet

Conférences de l'Institut canadien
1917-1918

QUÉBEC
Imprimerie de l'Action Sociale, limitée
103, rue Sainte-Anne, 103
1918

PQ93
R6

278652

Cum ex Seminarii Quebecensis præscripto recognitum fuerit opus cui titulus est *La Critique littéraire au XIXe siècle, par l'abbé* CAMILLE ROY, nihil obstat quin typis mandetur.

F. PELLETIER, pter,

Sup. Sem. Queb.

Quebeci, die 25 feb. 1918.

DROITS RÉSERVÉS, CANADA, 1918.

DU MÊME AUTEUR

Essais sur la Littérature canadienne, in-12, 380 pages. 0.75

Nouveaux Essais sur la Littérature canadienne, in-12, 392 pages 0.75

Nos Origines littéraires, in-12, 356 pages. 0.75

Propos Canadiens, in-12, 330 pages..... 0.75

L'Université Laval et les Fêtes du Cinquantenaire, in-8, 395 pages 1.00

Les Fêtes du Troisième Centenaire de Québec, in-4, 630 pages, illustré..... 1.00

Manuel d'Histoire de la Littérature canadienne-française, in-12, 130 pages... 0.25

AU LECTEUR

A la demande d'un grand nombre de nos auditeurs de l'Institut Canadien, nous publions ces conférences que nous n'avions faites que pour eux. Ils nous ont assuré que ces leçons seraient bien accueillies du public plus étendu qui lit, et qu'elles lui apporteraient d'utiles enseignements. Sur le sujet très grave que nous avions à traiter—et que nous n'avons pu qu'effleurer — nous avons essayé de dire les choses essentielles ; et à propos des doctrines et des œuvres, nous avons cru devoir faire les réserves nécessaires. Nous ne pouvions cacher notre admiration pour le talent des grands critiques du siècle dernier ; nous avons loué la part excellente et utile de leurs œuvres ; nous espérons, pourtant, avoir mis suffisamment en garde contre les erreurs de leur pensée.

Nous livrons donc au public, en toute confiance, ces conférences. Nous n'y avons pas prétendu faire œuvre nouvelle ni œuvre d'érudition. Le cadre trop vaste des leçons nous interdisait ce soin. Nous avons plutôt voulu donner une vue d'ensemble aussi nette et aussi instructive que possible de l'un des mouvements littéraires les plus considérables qui aient au siècle dernier illustré les lettres de France.

C. R.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

PREMIÈRE CONFÉRENCE

Madame de Staël et Chateaubriand

Sommaire : Le rôle de la critique littéraire ; importance qu'y ont attachée les anciens — La critique classique ; son esprit, son influence jusqu'au XVIIIe siècle. — Une réaction. Mme de Staël : son éducation. Son livre *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* : œuvre de politique et de critique littéraire. — Théories nouvelles qui y sont exposées. — Le progrès indéfini. — Le livre *De l'Allemagne* ; l'imitation des littératures du Nord. — *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand : par sa date et par ses doctrines, il a précédé le livre *De l'Allemagne*. — Les sources religieuses d'inspiration ; la poésie de la conscience et de la nature. — Conclusion.

C'est avec bien des appréhensions, vous le savez, M. le Président, que j'ai accepté l'invitation que vous m'avez faite au nom de l'Institut Canadien. Et les paroles de bienvenue, si cordiales, trop bienveillantes, que vous venez de dire, me persuadent davantage qu'il me reste la tâche trop difficile de justifier votre confiance. Il s'agit de succéder ici, pour les leçons de littérature que vous voulez entendre chaque année, à des maîtres que je ne puis prétendre égaler, et

qui vous apportaient, avec le plaisir délicat d'écouter une voix française, une autorité, un prestige que je n'ai pas. J'aurai du moins obéi à vos pressantes sollicitations, et je vous aurai donné ce que je vous ai promis, une bonne volonté toute canadienne.

Vous m'avez indiqué le sujet que vous désiriez entendre traiter cette année à l'Institut : la critique littéraire au dix-neuvième siècle. Vous m'ôtiez ainsi l'embarras de choisir le thème de ces conférences, et vous rendiez à la critique littéraire toute la justice qu'elle mérite. On a tellement médit des critiques qu'il est consolant de voir que l'on s'inquiète parfois de savoir ce qu'ils ont fait, et quel a été leur rôle dans l'histoire des lettres humaines.

Les critiques ne sont pas seulement — ils le sont quelquefois — des thuriféraires ou des exécuteurs de hautes œuvres. S'ils ont à distribuer l'éloge ou le blâme, et à dégager avec précision le mérite d'un ouvrage, ils ont aussi à établir, à rappeler, à expliquer les lois de la vie littéraire, les règles de l'art de penser et de mettre en valeur sa pensée ; ils ont à parler des livres, c'est-à-dire à raconter les actions de l'esprit humain ; ils sont, à leur façon, des historiens. Ils ont à faire l'histoire des idées, de cette

vie supérieure des intelligences qui se superpose à la vie matérielle, et qui honore au plus haut degré l'humanité.

***

De tout temps les questions de critique littéraire et d'art ont préoccupé l'esprit des hommes. Platon insiste dans *Phèdre* sur l'art de la composition, et il y écrit que celui-là " est un dieu qui sait bien définir et bien diviser ". Platon cédait sans doute à l'enthousiasme de son personnage, mais il n'en reste pas moins vrai que la beauté, où qu'elle se rencontre, la beauté qui éclate dans l'ordre, est justement considérée comme un rayonnement de la divinité.

Ce sont les Grecs, d'ailleurs, dont le sens artistique fut si délicat, qui nous ont fourni les premiers traités de critique littéraire ; et ils ont fondé une tradition intellectuelle qui a régné dans les lettres jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Aristote, résumant toutes les lois de la beauté grecque, écrivant sa *Poétique* et sa *Rhétorique*, pouvait-il espérer meilleure fortune pour cette philosophie de l'art littéraire, qui devait pendant des siècles régler les habitudes et les formes de la pensée humaine ?

Vous vous en souvenez, mais il me faut revenir un peu d'abord sur toutes ces choses, afin que l'on se rende bien compte de la révolution que vont faire en littérature et en critique Mme de Staël et Chateaubriand, c'est des doctrines d'Aristote, reprises chez les Latins par Horace, et chez les Français par la Renaissance et par Boileau, que vont vivre et resplendir les grandes littératures classiques. Horace ne conçoit pas autrement qu'Aristote l'art d'écrire, de composer un drame, ou un poème, et Boileau ne peut comprendre que les auteurs de tragédies ou de poèmes épiques puissent violer inpunément des règles que le temps et l'expérience ont consacrées.

Selon les données de la critique classique, il y a en chaque genre un type unique de beauté littéraire, type qui est le produit certain de procédés rigoureux, nécessaires, et les auteurs ne pourraient que s'égarer, et gâter leurs ouvrages s'ils s'avisaient de les ajuster sur d'autres lois et sur d'autres mesures. Il y a un code de législation artistique, qui est au-dessus de toutes les variations du temps, et ses articles doivent être pour le poète des articles de foi. Et nous avons donc alors, depuis Aristote jusqu'à Boileau, et jusqu'à La Harpe, à la fin du dix-huitième siècle, une

critique littéraire qu'on a assez justement appelée une critique dogmatique. Et l'emploi de cette critique consiste à examiner les œuvres pour y chercher l'application des règles, pour y constater et apprécier l'observation plus ou moins fidèle des dogmes traditionnels de l'art. Et le ministère du critique consiste à rappeler souvent, toujours, aux auteurs qui veulent écrire pour leurs contemporains et pour la postérité, les moyens infaillibles de faire des œuvres durables, ou plutôt les moyens sans lesquels les œuvres ne peuvent s'imposer à l'admiration constante des hommes.

Il ne peut échapper à votre esprit que cette conception rigoureuse de la critique repose sur un fondement, étroit peut-être, mais solide aussi et quand même. Et les exagérations et les extravagances de l'école romantique, qui s'est mise hors les règles, ne peuvent que servir à l'hommage qu'il faut rendre à l'école classique. L'art a ses règles générales, inviolables, qui guident sûrement le génie de l'artiste. Et comme l'a fait remarquer Mme de Staël elle-même, il y a un " bon goût humain ", c'est-à-dire universel, qu'on ne peut ignorer, et qu'on ne peut sans dommage heurter ou choquer.

C'est parce que les règles de la tragédie classique, avec les trois unités, étaient conformes à ce bon goût humain et universel, que le même art dramatique qui, au temps de Périclès, sur les pentes de l'Acropole, au théâtre de Dionysos, avait soulevé l'enthousiasme des Athéniens, pouvait à vingt siècles de distance, à Paris, au théâtre de Bourgogne ou au théâtre du Marais, donner encore aux Français l'impression et l'image de la beauté.

Et si des lois artistiques sont ainsi permanentes, c'est qu'elles sont fondées en raison et sur la nature même des choses. On sait, d'ailleurs, que Boileau n'a rien tant recommandé aux auteurs que la raison, et l'on sait aussi que Boileau, tout comme les théoriciens de la Pléiade au seizième siècle, a vu dans les œuvres classiques de la Grèce et de Rome l'expression exacte de la nature. Le culte des anciens, chez les critiques du classicisme, se justifiait ou prétendait se justifier par le culte de la nature. Leur erreur, puisqu'ils ont commis des erreurs qui devaient provoquer une vaste réaction, leur erreur a été de confondre tout ce qui est de l'art ancien avec la nature universelle, et de ne pas assez tenir compte des circonstances de

temps ou de civilisation qui avaient pu seules déterminer telle ou telle forme de la littérature ancienne.

Ainsi Boileau, qui admirait à bon droit l'*Iliade* d'Homère, poème merveilleux d'une civilisation primitive, jugea trop absolument que l'épopée peut et doit, à toutes les époques et chez tous les peuples, reproduire les formes et les procédés de l'art homérique. Il eut, sur ce point, en même temps que l'intelligence, la superstition des anciens.

C'est encore parce que la critique classique, au dix-huitième siècle, même celle de Voltaire, s'est acharnée à lancer toujours les auteurs sur la piste des anciens — car le Voltaire des *Commentaires sur Corneille* fit oublier, à soixante-dix ans, les velléités d'indépendance du Voltaire de l'*Essai sur le poème épique* — ; c'est, surtout, parce que les auteurs du dix-huitième siècle s'appliquaient trop assidûment à refaire les mêmes tragédies classiques, que l'on avait fini par ne donner plus que de pâles copies des chefs-d'œuvre anciens, et par ne montrer plus sur la scène, selon une autre expression de Mme de Staël, que des " marionnettes héroïques ".

La littérature, au dix-huitième siècle, était trop inférieure à celle du dix-septième, il fallait une

orientation nouvelle pour la restaurer ; il fallait briser quelques moules et quelques cadres pour varier et élargir ses formes, et multiplier ainsi ses moyens de plaire. Une nouvelle conception de l'art littéraire va donc s'introduire en France, et faire dans les lettres une révolution presque aussi profonde que celle qu'en politique d'autres avaient accomplie au royaume classique de la monarchie.

***

C'est Mme de Staël qui sera la première ouvrière de cette réforme dans les lettres françaises ; et c'est par son livre intitulé : *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, qu'elle va inaugurer, en 1800, la critique nouvelle.

Comment une femme, et cette femme, a-t-elle été amenée à écrire ce livre et à concevoir les doctrines littéraires qui y sont développées ? C'est à l'éducation de famille qu'elle a reçue, et c'est à ses relations personnelles avec les philosophes et les politiques de son temps, que Mme de Staël dut quelques-unes des idées essentielles de son livre.

On sait la vie très accidentée de Germaine Necker, protestante, d'origine suisse par son père et par sa

mère, née en 1766, à Paris où M. Necker, économiste et financier, édifiait peu à peu et sûrement son étonnante fortune politique. Le banquier genevois devait devenir ministre de Louis XVI. Cette fille unique fut la grande préoccupation du ménage Necker. L'enfant fut bien, comme on l'a dit, la fille de son père et de sa mère, avant de devenir la fille de Jean-Jacques Rousseau et de la Révolution. De bonne heure, au salon que fréquentaient Diderot, d'Alembert, Grimm, l'abbé Raynal, Galiani, Helvetius, elle reçut l'éducation qui devait impressionner et déterminer toute sa vie. Mme Necker retenait près d'elle l'enfant de onze ans dont les vives reparties amusaient les philosophes. Assise sur un tabouret de bois, tout à côté de sa mère, brune et bouclée, obligée de se tenir bien droite, l'enfant écoutait ; elle ne comprit pas toujours d'abord ; mais elle grandit et son esprit avec elle, et elle éprouva toute jeune cette curiosité de l'intelligence qui devait la faire si avide de théories, de doctrines, de discussions philosophiques. Ses amusements furent à onze ans des jeux littéraires. Les vers que lui apportait Marmontel remplacaient les poupées, et elle les chantait sur l'air de *Malbrouck*.

Une crise de neurasthénie devait éclater à 14 ans, et Germaine fut éloignée de la société, envoyée à Saint-Ouen, avec sa petite amie Mlle Huber. Là elle parcourait les bosquets avec sa compagne, " et les deux jeunes filles, vêtues en nymphes et en muses, déclamaient des vers, composaient des poèmes, des drames de toutes espèces, qu'elles représentaient aussitôt." [1] Elle eut dès cet âge la passion d'écrire. M. Necker, qui redoutait pour sa fille tant de littérature, l'appelait avec ironie : Mademoiselle de Sainte-Écritoire.

Des lectures dangereuses achevèrent d'exalter l'esprit précoce de Mlle Necker. Elle apprit la vie dans la *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, et dans *Werther* de Goethe. Elle y prit un certain besoin de romanesque que chez elle la vie brutale se chargea presque toujours de meurtrir. Mariée en 1786 au baron de Staël-Holstein, esprit médiocre, attaché d'ambassade, après son mariage ambassadeur de Suède à Paris, l'épouse ne trouva pas dans cette union diplomatique, l'idéale félicité qu'elle s'était promise. Elle chercha des compensations dans les lettres consolatrices et dans la politique.

(1) D'Haussonville. *Le Salon de Mme Necker*, p. 44.

Son salon de la rue du Bac devint après la Terreur, et jusqu'à l'exil de 1803, un centre de beaux esprits, où se rencontraient les citoyens les plus influents, et en particulier les frères de Bonaparte, Lucien et Joseph.

Ses relations avec Napoléon furent moins cordiales. Aucune sympathie possible entre ces deux esprits, et ces deux caractères. Napoléon, qui connaissait les idées républicaines de Mme de Staël, voyait en elle une ennemie de sa politique. Le directeur, puis le consul, redoutèrent son influence, à cette époque d'évolution où, selon le mot de Mme de Staël, "les institutions monarchiques s'avancaient à l'ombre de la république "[1] ; l'opposition irréductible devait éclater le jour (sept. 1803) où Bonaparte enjoignit à la baronne de s'éloigner à quarante lieues de Paris. C'était l'exil qui dura dix ans.

Entre temps, Mme de Staël avait publié, en 1800, le livre que j'ai nommé tout à l'heure : *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.* Le livre était à la fois une œuvre de politique et une œuvre de critique littéraire ; il eut un grand retentissement.

---

1 *Dix années d'exil*, ch. VIII.

Comme œuvre politique, il fut une sorte de défense des droits de l'esprit contre le despotisme. Mme de Staël constate que le règne de la Terreur qui a "tout moissonné des forces supérieures de la France, hommes, caractères, sentiments et idées"[1], a aussi affaibli les lettres, et elle proclame la nécessité d'un gouvernement qui favorise le développement des lumières, et où "l'esprit serait une véritable puissance." "Si le pouvoir militaire dominait seul dans un État et dédaignait les lettres et la philosophie, il ferait retrograder les lumières, à quelque degré d'influence qu'elles fussent parvenues ; il s'associerait quelques vils talents chargés de commenter la force, quelques hommes qui se diraient penseurs pour s'arroger le droit de prostituer la pensée ; mais la raison se changerait en sophisme, et les esprits deviendraient d'autant plus subtils que les caractères seraient plus avilis."[2]

Nous ne nous attarderons pas à la théorie de l'influence des régimes politiques sur les lettres. Cette théorie, juste à certains égards puisque la politique peut de façon efficace procurer le développement des arts et des lettres, ouvre aussi un vaste champ à la

1. *De la Littérature*, 2e partie, ch. I.
2. *De la Littérature*, 2e partie, ch. III.

fantaisie. Les lettres n'ont-elles pas tour à tour prospéré sous les régimes démocratiques les plus libres, et sous les monarchies les plus absolues ? N'y a-t-il pas le siècle de Périclès et le siècle de Louis XIV ? Mme de Staël est plus heureuse, quand elle traite son véritable sujet qui est de montrer les rapports généraux qu'il peut y avoir entre les littératures et les institutions sociales des peuples. C'était une façon toute nouvelle d'étudier les ouvrages des écrivains. Ce fut le point de départ de tant de considérations qui vont renouveler la critique. Mme de Staël établit que l'on peut et que l'on doit chercher autre chose, dans les livres, que ce qu'y cherchaient les critiques traditionnels du classicisme, autre chose que l'observation ou l'application des règles d'Aristote et de Boileau.

Il y a en plus des règles générales du bon goût classique, des influences nécessaires, des influences sociales, indépendantes de toutes règles d'art poétique, qui s'exercent sur l'esprit des écrivains ; et il faut, pour juger les œuvres, que la critique en tienne compte et s'applique à les montrer. Bien plus, l'écrivain doit lui-même assujettir son génie, du moins dans une certaine et bonne mesure, à ces conditions so-

ciales, religieuses, politiques, de la nation où il vit, pour laquelle il écrit. Et c'est parce que la littérature classique française a été trop largement conventionnelle et isolée du milieu social, c'est parce qu'elle a trop longtemps et trop abondamment puisé à des sources étrangères, qu'elle a périclité, et qu'il la faut maintenant restaurer.

Pour montrer comment les institutions se prolongent dans les littératures, et tout le profit que les littératures peuvent recevoir des institutions, Mme de Staël étudie longuement les chefs-d'œuvre de la littérature anglaise, les pièces de Shakespeare surtout, où se concentrent les ambitions, les événements, les passions de l'âme et de l'histoire de l'Angleterre. Elle relève bien tout le mauvais goût qu'il y a dans Shakespeare, mais elle s'applique aussi à saisir toutes les beautés qui lui viennent des influences sociales et extérieures à son génie.

" Il y a dans Shakespeare des beautés du premier genre, et de tous les pays comme de tous les temps, des défauts qui appartiennent à son siècle, et des singularités tellement populaires parmi les Anglais, qu'elles ont encore le plus grand succès sur leurs théâtres. Ce sont ces beautés et ces bizarreries que je

veux examiner dans leur rapport avec l'esprit national de l'Angleterre et le génie de la littérature du Nord." [1]

Shakespeare n'a pas imité les anciens : mais Mme de Staël déclare que son originalité n'en a été que plus forte. Il a plongé son drame dans sa propre conscience, et dans la conscience psychologique et historique de l'Angleterre, et il l'en a retiré tout palpitant des souffrances, des terreurs, tout ruisselant du sang et des larmes de la nation. Mme de Staël ne reproche pas non plus à Shakespeare de s'être affranchi des règles classiques. "Les règles de l'art sont un calcul de probabilités sur les moyens de réussir, dit-elle avec assez de justesse ; et si le succès est obtenu, il importe peu de s'y être soumis."

L'on doit donc, sans égard pour une tradition française trop exclusive, imiter les initiatives de Shakespeare. Et Mme de Staël déchirait ainsi brusquement l'horizon greco-romain où s'étaient scrupuleusement enfermés les poètes de la France ; elle ouvrait une fenêtre du côté du Nord. Elle parlait de l'Angleterre et de Shakespeare, bien autrement que Voltaire n'en avait autrefois parlé. Voltaire

1. Ie partie, ch. XII.

n'avait guère pris au drame de Shakespeare que ses décors ; Mme de Staël en voulait aussi emprunter l'inspiration profonde. C'est une première brèche faite dans l'art poétique traditionnel : nous la verrons plus tard s'élargir encore.

***

Faisant retour vers la littérature française, celle que la France pourrait se donner demain ; confrontant cette littérature possible avec l'état nouveau des institutions et des mœurs du pays, Mme de Staël ose prédire, et elle prédit assez justement ce que seront, sous des influences sociales nouvelles, certains genres littéraires.

Elle pense d'abord que dans une société où tout est remis en discussion, où les problèmes de la vie privée et publique préoccupent tant les esprits, le théâtre se ressentira de ces graves inquiétudes. La tragédie nouvelle sera moins conventionelle que la tragédie classique ; elle s'émancipera de la règle des unités, et tout en évitant les " défauts de goût des écrivains du Nord", elle offrira une image plus précise et plus mouvementée de la vie nationale. La comédie cessera d'être " uniquement pour rire ", et

mettra en scène les thèses sociales que suggèrent la vie et la philosophie. Mme de Staël annonce ainsi la comédie à thèse, la comédie où vont tenir école les auteurs, et où les auditeurs, venus pour s'amuser, seront conviés, entre deux scènes de vie scabreuse, à écouter de soi-disant moralisantes dissertations. Et puis, Mme de Staël sent déjà venir vers la France ce souffle du Nord qui lui apportera des inspirations nouvelles et ranimera la strophe lyrique. Et la littérature renouvelée sera donc, comme celle de l'Angleterre, largement lyrique. Et ce lyrisme sera, lui aussi, occupé de dissertations et de passions sociales ; il sera philosophique et politique. Le lyrisme de Victor Hugo, tour à tour, et selon les besoins du moment, royaliste et républicain, religieux et anticlérical, devait justifier cette dernière prévision de Mme de Staël.

***

Toutes ces théories paraissent appuyées sur des observations littéraires assez justes. La baronne a eu le tort de vouloir établir encore sa poétique sur une base philosophique. Son esprit, plus inquiet que solide, devait ici égarer ses pensées.

Elle assigne comme principe ou fondement du progrès littéraire, la thèse du progrès indéfini, la loi de la perfectibilité continue, incessante de l'humanité. Ce progrès indéfini devrait exister en littérature, comme en philosophie, comme en science, comme en vertu aussi sans doute.

On sait tout ce qu'il y a de chimères dans cette théorie. Mme de Staël, qui est fille de J.-J. Rousseau, après l'avoir été de M. Necker, a reçu de son père spirituel et des philosophes du siècle dernier cette doctrine fragile. C'est une belle prétention de la raison humaine, que, par ses efforts successifs, elle emporte avec elle l'humanité sur des chemins de progrès toujours croissants. Malheureusement l'histoire contredit cette prétention, elle atteste les fléchissements et parfois les reculs momentanés des humaines civilisations. L'humanité oscille entre ses âges d'or et ses âges de décadence. Fût-il vrai, d'ailleurs, que les institutions se développent selon une loi de progrès continu, il reste que le génie individuel trouve parfois, dans sa force même, des ressources et des élans qui le portent au-dessus et en avant de ses contemporains, au-dessus et en avant des institutions de son temps. La part du génie

individuel est si grande dans l'exécution des œuvres d'art, et tellement prépondérante, et indépendante des institutions que, celles-ci fussent-elles toujours en progrès, on ne pourrait conclure que l'œuvre d'un grand génie d'autrefois est nécessairement moins parfaite que celle d'un grand génie d'aujourd'hui, ou que le génie du temps présent doit nécessairement produire des œuvres plus parfaites que celui du temps passé. Est-il bien vrai que *Othello*, *Hamlet*, de Shakespeare, ou la *Mérope* de Voltaire, soient plus remarquables que l'*Agamemnon*, les *Choéphores* d'Eschyle, ou l'*Œdipe-Roi* de Sophocle ?

Et l'on voit donc que sur cette thèse de la perfectibilité, soutenue par Mme de Staël, se greffe encore l'éternelle question des Anciens et des Modernes : question de critique littéraire qui préoccupait déjà les Latins, qui fut reprise par Perrault et Boileau, Mme Dacier et Lamothe, au dix-septième siècle, que touchait adroitement Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie*, et que les adversaires de Boileau et des Anciens identifiaient volontiers avec la thèse du progrès continu.

Quoi qu'il en soit, Mme de Staël reconnaît que si en philosophie, c'est elle qui ose l'affirmer, la théorie

de la perfectibilité s'est toujours réalisée, en littérature, et particulièrement dans la littérature française, il y eut des éclipses qui infirment la thèse générale. Et c'est pour assurer de nouveaux progrès qu'elle suggère des orientations nouvelles. Ces orientations, elle les déduit des influences réciproques que l'étude des histoires littéraires lui a montré avoir existé entre les œuvres et les milieux sociaux. Elle a remarqué que, indépendamment de leurs mérites relatifs d'époque à époque, il y a chez les écrivains d'un même temps, ou d'un même pays, des traits communs qui leur appartiennent. Les modernes ne ressemblent pas aux anciens, ni les Anglais aux Français. Il est donc possible d'établir des rapports entre une littérature et l'époque, le pays et les institutions qui l'ont vu naître. Le génie ou le talent ne doivent pas se soustraire à ces rapports nécessaires, s'ils veulent produire des œuvres qui plaisent, et la critique doit se donner pour tâche d'étudier et de mettre en lumière ces relations, parfois oubliées, mais toujours certaines.

" Je me suis proposé, écrit-elle en commençant le *Discours préliminaire* de son ouvrage sur la *Littérature*, d'examiner quelle est l'influence de la religion,

des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. Il existe dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer ; mais il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature."

***

Des circonstances imprévues allaient fournir à Mme de Staël l'occasion de pousser plus loin ses études de littératures comparées, et ses thèses de critique nouvelle. Pendant son exil en Suisse, dans la terre de Coppet, où habitait M. Necker, elle fit, pour se distraire et pour échapper à ses propres tristesses, deux voyages en Allemagne et un voyage en Italie. Elle rapportera de son voyage d'Italie le roman de *Corinne*, publié en 1807, roman qui révèle l'Italie artistique et montre une fois encore la femme supérieure, la femme de génie, victime des nécessités sociales, tout comme *Delphine*, publié en 1803, avait montré la femme, l'être exceptionnel, l'être de passion ou de génie, mettez Mme de Staël, écrasée par les lois et les préjugés du monde, mettez par Napoléon.

Mais de son voyage en Allemagne, Mme de Staël rapporta autre chose qu'un roman ; elle recueillit au cours de ses pérégrinations la matière d'un livre d'observations, d'analyses, d'études psychologiques, littéraires et sociales qui allaient révéler l'Allemagne à la France. Le livre est intitulé *De l'Allemagne*, et il est le premier de tous ceux qui, en France, pendant le siècle dernier, devaient à tant de Français faire tourner la tête et les yeux du côté d'Outre-Rhin.

Le livre est à base d'admiration, et l'auteur, tout en ne refusant pas aux Français leurs qualités réelles, estime qu'ils auraient quelque chose à prendre en Allemagne. C'est dans la première partie que se trouvent ces fameux chapitres sur l'esprit français, l'esprit allemand, et l'esprit de conversation. Mme de Staël, qui d'ordinaire écrit mal, et ne sait pas composer, y a vigoureusement opposé l'esprit français à l'esprit allemand.

" Un Français sait encore parler, lors même qu'il n'a point d'idées ; un Allemand en a toujours dans sa tête un peu plus qu'il n'en saurait exprimer. On peut s'amuser avec un Français, même quand il manque d'esprit. Il vous raconte tout ce qu'il a fait, tout ce qu'il a vu, le bien qu'il pense de lui, les éloges qu'il a reçus, les grands seigneurs qu'il connaît, les succès qu'il espère. Un Allemand, s'il ne pense pas, ne peut rien dire, et s'embarrasse dans les formes qu'il voudrait rendre polies, et qui mettent mal à l'aise les autres et lui... Il y a sur chaque sujet

tant de phrases toutes faites en France, qu'un sot, avec leur secours, parle quelque temps assez bien, et ressemble même momentanément à un homme d'esprit. En Allemagne un ignorant n'oserait énoncer son avis sur rien avec confiance... aussi les gens médiocres sont-ils pour la plupart silencieux, et ne répandent-ils d'autre agrément dans la société que celui d'une bienveillance aimable. En Allemagne, les hommes distingués seuls savent causer, tandis qu'en France tout le monde s'en tire...."[1]

Il y a là une série d'antithèses et de contrastes, où l'art et la malice se prêtent un très efficace secours.

A propos de la littérature allemande, que Mme de Staël étudie dans ses meilleurs chefs-d'œuvre, dans les ouvrages de Lessing, de Goethe et de Schiller, elle reprend les théories déjà énoncées dans son livre de *la Littérature*, et insiste sur l'opportunité d'emprunter à l'Allemagne en particulier, aux littératures du Nord, en général, des éléments de progrès qui pourraient restaurer la littérature affaiblie des Français.

En France, à cause même de l'influence de la société sur les lettres, il est arrivé que la société, avec ses réglementations traditionnelles, compliquées, systématiques, a gêné le talent de l'écrivain, et ses initiatives. Avec tant de règles, le talent s'aiguise sans doute, et il s'affine, mais il perd de son originalité, de sa personnalité. En Allemagne, dans l'Allemagne

1. 1er partie, ch. X.

moderne, l'écrivain est plus libre, l'esprit est moins prévenu et moins ligoté par les conventions classiques. Il s'exalte dans la solitude, et donne à ses pensées une forme plus personnelle.

Ce n'est pas, au surplus, dans les artifices des règles que se trouve la vraie poésie. La vraie poésie est au fond de l'âme et non dans les conventions sociales ou littéraires. La vraie poésie, c'est la lyrique, celle qui jaillit de la conscience : et les Allemands et les gens du Nord y excellent. Les Français, eux, réussissent mieux dans les genres qui se proposent l'imitation des mœurs de la société, ou que seuls peuvent goûter ceux qui ont l'intelligence exercée par l'esprit de société : la poésie dramatique, la poésie descriptive et didactique, la poésie légère, souriante ou railleuse.

La différence entre les deux littératures allemande et française vient donc de causes accidentelles et sociales, mais aussi de causes qui tiennent aux " sources primitives de l'imagination et de la pensée ". Et une telle démonstration que fait Mme de Staël comporte une leçon. Les Français doivent prendre à l'étranger ce qui manque à leur littérature pour la renouveler ; ils doivent aussi chercher en eux-

mêmes, plus que dans la tradition classique, la source des grandes inspirations.

" Toutes les fois que de nos jours, on a pu faire entrer dans la régularité française un peu de sève étrangère, les Français y ont applaudi avec transport. Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, dans quelques-uns de leurs ouvrages, sont tous, à leur insu, de l'école germanique, c'est-à-dire qu'ils ne puisent leur talent que dans le fond de leur âme.[1] "

Et l'on voit par cette citation toute l'importance que l'on attachera désormais au retour vers les sources intérieures de la poésie, vers le sentiment personnel. Outre que par son invitation à l'imitation étrangère, Mme de Staël va créer ce que l'on a appelé le " cosmopolitisme " littéraire, ou " l'esprit européen ", elle indique aux poètes de demain les motifs d'inspiration des grands poètes de l'Allemagne, et en général les sources où se sont alimentées les littératures du Nord. Mme de Staël aime à opposer ces deux groupes de littératures : les classiques, ou celles du Midi, qui tiennent aux règles et aux légendes de la Grèce et de Rome ; les " romantiques " ou celles

1. IIe partie, ch. I.

du Nord, qui ont plutôt cherché dans l'âme de la race, et dans la vie, l'histoire, les légendes, la religion et les mœurs de la nation, les thèmes essentiels de leurs œuvres.

S'il fallait résumer en quelques phrases les chapitres principaux de la doctrine et de la critique de Mme de Staël, l'on pourrait ainsi formuler sa poétique nouvelle : au théâtre, sacrifier les unités et imiter le drame romantique et national de Goethe et de Schiller ; pour la poésie lyrique, chercher dans les sentiments profonds de la conscience, dans les émotions religieuses, dans les mélancoliques rêveries, dans les enthousiasmes mystiques des gens du Nord, les thèmes inépuisables qui pourront la féconder.

***

Et si l'on se souvient qu'entre le livre de *la Littéture* (1800), et celui de l'*Allemagne* (1813) a paru en France le *Génie du Christianisme* (1802), on ne pourra s'empêcher de reconnaître, dans le livre de l'*Allemagne*, quelques-unes des idées littéraires qu'avait déjà énoncées et popularisées M. de Chateaubriand. Et il faut donc tout de suite, et sans autre préambule sur l'auteur qui vous est bien connu, rapprocher des

théories de Mme de Staël— soit pour les confondre avec elles soit pour les leur opposer — celles du *Génie du Christianisme.*

Ce livre, paru en 1802, et qui est l'un des plus populaires de la littérature française, et l'un de ceux qui ont le plus influé, qui est celui qui a le plus influé sur les destinées de la littérature française au dix-neuvième siècle, ce livre marque, lui aussi, une date décisive dans l'histoire de la critique. Chateaubriand y a voulu montrer d'abord, à une génération qui était fatiguée du philosophisme irréligieux, des déclamations rationalistes, des persécutions de la Révolution, tout ce qu'il y avait de beau, de consolateur, de véritablement humain et divin dans le christianisme méconnu ; mais justement parce que son livre était une apologie à base d'esthétique, l'auteur fut amené à traiter de l'influence du christianisme sur les arts, et à dégager de ces considérations des préceptes nouveaux de critique.

Le point de départ de Chateaubriand n'est donc pas le même que celui de Mme de Staël. Chateaubriand l'a fait remarquer dans une lettre au *Mercure*, à propos d'une polémique entre Mme de Staël et Fontanes : " Vous n'ignorez pas, dit-il, que ma folie

à moi est de voir Jésus-Christ partout, comme Mme de Staël la perfectibilité. " C'est cela. Mme de Staël est une doctrinaire qui est venue à la littérature par la philosophie rationaliste et par la politique, tandis que Chateaubriand est une âme essentiellement religieuse qui arrive à la critique littéraire par l'étude du " génie du christianisme ".

Le livre, qui contient quatre parties : *Dogmes et doctrines, Poétique du christianisme, Beaux-Arts et Littérature, Culte,* est tout plein de la vie, de la gloire, de la beauté de notre religion, et il montre, dans la splendeur d'une prose rythmée et harmonieuse, un exemple admirable de ce que l'écrivain peut emprunter à nos dogmes de pensées hautes, de sentiments délicats, de formes artistiques et éblouissantes. La théologie de Chateaubriand n'y est pas très profonde ni très rigoureuse — et il ne se souciait pas, au surplus, de faire œuvre de théologien — , mais sa poétique y est large, suggestive, éminemment féconde. Et le grand mérite de cet art nouveau fut de ramener à ses sources premières et profondes l'inspiration du poète, c'est-à-dire à Dieu, à l'Évangile, au culte et aux vertus de la religion chrétienne ; et la hardiesse de cette critique consistait donc à déclarer périmés

les artifices de la poésie classique, les thèmes usés de la fable païenne et de la mythologie que la Renaissance avait imposés.

Chateaubriand réintègre l'idéal chrétien dans la littérature et dans ses droits sur l'imagination ou sur les sentiments de l'écrivain. Boileau avait dit :

De la foi des chrétiens les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

Chateaubriand veut convaincre d'erreur Boileau. Il montre comme la religion païenne nous paraît froide, insuffisante, étroite, comme il ne convient pas que le poète chrétien et français s'inspire de fictions et de légendes auxquelles ni lui ni ses lecteurs ne croient plus, et qui sont plutôt injurieuses à leur foi ; et il proclame la supériorité de la religion chrétienne comme source d'inspirations littéraires ou artistiques. Certes, il a le goût trop sûr pour n'admirer pas les œuvres classiques du dix-septième siècle, même celles qui dérivent de l'inspiration païenne ; mais il montre aussi, par l'étude du théâtre classique français, comme le christianisme a déjà pénétré et grandi les héros ou les héroïnes de la tragédie grecque; il fait voir que notre religion a enrichi de sentiments

nouveaux l'âme humaine, et il étudie tour à tour, chez les anciens et chez les modernes, les caractères de l'époux, de l'épouse, du père, de la mère, du fils, de la fille, du guerrier, du prêtre ; il rappelle toute la beauté de la chevalerie née du christianisme, et comment, avec le merveilleux chrétien, elle pourrait offrir à l'épopée d'incomparables développements. Il conclut à la nécessité de recourir enfin et plus complètement à l'idéal chrétien.

***

Mme de Staël n'avait guère qu'indiqué par son livre sur *la Littérature* ce rapport essentiel entre la littérature et la religion ; c'est Chateaubriand qui l'a mis en grande et irrésistible lumière. Pour illustrer davantage sa poétique chrétienne, il publiera, en 1809, *les Martyrs*, sorte d'épopée en prose où il veut montrer la supériorité du merveilleux chrétien sur le merveilleux païen. L'intention fut meilleure que le succès. Il y a, certes, dans ce livre, des pages qui sont des chefs-d'œuvre, et des récits et des caractères qui égalent les plus belles inventions de l'épopée ; mais Chateaubriand a eu le tort de se croire obligé d'opposer à la peinture de l'Olympe païen,

une description du ciel chrétien, et de faire agir les êtres surnaturels du christianisme à la façon des divinités mythologiques. Il y a là du convenu, du factice, qui heurte nos habitudes de penser, et qui refroidit singulièrement le poème épique. Chateaubriand a voulu mettre dans des formes usées et finies, ses inspirations nouvelles, et les formes désuètes ont gâté l'inspiration.

Et ceci nous permet de rappeler en passant que Chateaubriand que l'on donne volontiers, et qui se donne lui-même comme le père du romantisme, fut en réalité un classique. Il a voulu conserver de l'art classique les règles traditionnelles qui avaient si heureusement guidé le génie grec et le génie français. Au lieu que les romantiques ont dédaigné et brisé les moules classiques, Chateaubriand les a voulu conserver ; il a seulement demandé aux poètes d'y verser une autre et meilleure substance, et de les remplir de tous les sujets neufs et féconds que pouvaient leur offrir les traditions françaises et catholiques, nationales et religieuses de la patrie.

Ajoutons qu'à tous ces thèmes d'inspiration nouvelle, Chateaubriand joint encore, tout comme Mme de Staël, la poésie de la nature, et aussi et enfin la

poésie de la conscience. La nature avec ses spectacles innombrables, pittoresques, lumineux, grandioses, a fourni à l'auteur du *Génie du Christianisme*, d'*Atala*, du *Voyage en Amérique*, de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, l'occasion d'écrire quelques-unes des belles pages de la prose française. La conscience, le *moi* haïssable et intéressant, avec ses sentiments et ses passions, avec ses ennuis, avec ses tristesses, avec ses rêveries surtout et ses mélancolies sans cause, a permis à l'auteur de *René*, au Chateaubriand qui se plaignait d'avoir " bâillé sa vie ", l'occasion d'exploiter un filon de la psychologie à peu près inconnu encore dans la poésie francaise. C'est pourquoi Chateaubriand pouvait écrire modestement un jour: " En moi commençait, avec l'école dite romantique, une révolution dans la littérature française. " Avec sa littérature personnelle, Chateaubriand va rejoindre par de là les frontières Byron et Goethe ; en écrivant *René*, il donne un frère à Childe Harold et à Werther ; et il s'unit à Mme de Staël pour indiquer aux poètes des ressources nouvelles et profondes, qui avaient enrichi et illustré les littératures du Nord.

***

Telles furent les théories littéraires, les principales doctrines qui ont renouvelé la critique au début du dix-neuvième siècle, et qui ont déterminé la révolution romantique. Je n'ai pas à juger ici cette révolution, ses initiatives heureuses et les excès qu'elle a commis, et je n'ai pas non plus à expliquer comment la critique nouvelle, appuyée sur des goûts trop particuliers, des préférences trop sentimentales et trop personnelles, devait verser dans un individualisme plus dangereux que l'impersonalité classique. Nous aurons occasion d'y revenir. Ce qu'il fallait préciser ce soir, c'est justement la nature des préceptes nouveaux qui vont guider les auteurs, et qui vont élargir les chemins de la littérature.

Napoléon fit confisquer en 1810 la première édition du livre de l'*Allemagne* ; la France y a applaudi. Le *Génie du Christianisme* avait été unanimement acclamé. La France reconnut la meilleure part de son propre génie dans celui de l'Évangile. Chateaubriand par ses œuvres plus nombreuses et plus fortes et plus parfaites, et par son influence plus considérable et en quelque sorte permanente, occupera une

plus large place que Mme de Staël dans l'histoire de la littérature française ; Mme de Staël, qui ne sut jamais bien écrire, ou ordonner ses pensées, mais dont l'esprit inquiet rencontra quelques bonnes idées directrices, ouvrira toujours, aux premières heures du dix-neuvième siècle, l'histoire de la critique moderne. Les mérites de l'un et de l'autre ne sont assurément pas égaux. Mais nous avons essayé de les définir avec conscience et précision ; éclairés par ces notions essentielles, par ces lumières du départ, nous pourrons maintenant pénétrer plus avant dans l'histoire de la critique, et suivre sur ses chemins de fortune un genre littéraire qui a tout à coup grandi, qui a voulu se hausser jusqu'aux plus considérables de la littérature contemporaine.

4 décembre 1917.

———

DEUXIÈME CONFÉRENCE

VILLEMAIN ET SAINTE-BEUVE

SOMMAIRE : Résumé de la conférence précédente. — Développement de la critique après 1820 ; quelques noms secondaires. — Villemain et l'éloquence universitaire. — Sa méthode : la critique historique. L'influence des milieux et des événements sur la littérature — Les *Tableaux* de Villemain. Comment il y a appliqué sa méthode. — Sainte-Beuve va développer et préciser cette méthode. — Caractère de Sainte-Beuve ; ses débuts romantiques. — *Tableau de la Poésie au XVIe siècle ;* les poésies de Sainte-Beuve. — Deuxième phase de sa carrière : *Port-Royal*, et *Chateaubriand et son groupe littéraire :* beautés, erreurs et perfidies. — La période des *Lundis*. — Dernières années ; hostilité religieuse. — Le portrait biographique et psychologique. Effort vers " l'histoire naturelle des esprits ".—L'erreur de cette méthode. Les indiscrétions dangereuses.—L'art de lire.—Conclusion.

Nous avons vu, dans notre première conférence, que la critique a pris, au début du XIXe siècle, une orientation nouvelle. Elle est sortie des arts poétiques traditionnels, où depuis Aristote elle établissait avec une rigueur un peu exclusive les lois du bon goût et de la beauté littéraire ; elle s'est répandue, avec un désir d'indépendance depuis longtemps réprimé, dans le champ plus vaste, assez indéfini, des institutions sociales ; elle a constaté et essayé de définir les relations nécessaires qu'il y a entre la vie publique d'un peuple et sa littérature. Elle a pressenti, avec Mme

de Staël, que sous l'influence des mœurs nouvelles qui régnaient en France, et sous l'influence aussi des littératures du Nord dont le génie commençait à pénétrer les littératures classiques du Midi, des œuvres allaient surgir qui renouvelleraient l'art littéraire. Avec Chateaubriand, la critique a indiqué aux auteurs tout le parti qu'ils pourraient tirer du dogme, du culte, et du merveilleux chrétiens, supérieurs à la théologie homérique, et plus conformes aux croyances des peuples modernes ; mais surtout, avec l'auteur d'*Atala* et de *René*, la critique et la littérature françaises cherchent dans le spectacle de la nature, dans le sentiment personnel, dans les émois, les bonheurs ou les tristesses de la conscience, les thèmes féconds sur lesquels va broder à loisir l'école romantique.

Ces innovations risquent d'étendre jusqu'à tous les caprices du jugement individuel, les règles de l'art. La critique va pouvoir devenir subjective, comme la littérature. Elle ne se fondera plus uniquement, comme autrefois, sur des lois impersonnelles, supérieures aux hommes et aux temps ; et si donc elle doit trouver dans les disciplines nouvelles des ressources jusque là inexploitées, elle y trouvera aussi

le danger d'une poétique trop libre, trop variable pour être toujours sûre, le danger de confondre avec le bon goût humain et universel, les impressions trop particularistes de la fantaisie.

***

Le dix-neuvième siècle a été incontestablement un siècle de renouveau littéraire, et l'on ne peut nier qu'il a inscrit de grands noms et de grandes œuvres dans l'histoire des lettres humaines. S'il y a beaucoup à négliger dans l'immense production de ce siècle, il y a beaucoup à retenir aussi, et certains genres littéraires, jusque là plutôt timides ou insuffisamment pratiqués, vont trouver, soit dans les orientations nouvelles, soit dans les élargissements de l'inspiration, soit dans les progrès de la science, l'occasion de leur nouvel essor. La poésie lyrique va bientôt surgir, toute chaude et capricieuse, du cœur de Lamartine ou de Musset, et de la tête de Victor Hugo ; l'histoire va renouveler ses méthodes au contact des méthodes de la science expérimentale ; et la critique littéraire [illegible] même, qui ne fut jusqu'au dix-neuvième si[illegible] un genre très discret, et assez inoccupé, va bénéficier du travail et de la faveur

de l'histoire, va se greffer sur l'histoire elle-même et essayer de se hausser jusqu'à la dignité des grands genres.

Il y aura bientôt deux groupes principaux de critiques : les romantiques et les antiromantiques ; je ne dis pas les classiques, attendu qu'on ne trouvera plus, même parmi les plus antiromantiques, sauf peut-être Désiré Nisard, de critiques qui songent à reprendre rigoureusement les doctrines rigides, très sûres, trop exclusives d'Aristote et de Boileau.

Mais si les écoles de critique ne furent pas toujours très nettement définies par leurs doctrines, il y eut cependant des critiques qui représentèrent avec autorité certaines méthodes : nous nous attacherons surtout à leurs noms et à leurs œuvres.

C'est surtout à partir de 1830 qu'il y eut en France multiplication des critiques littéraires. Non seulement les critiques de profession, mais les auteurs eux-mêmes dans leurs préfaces ou leurs manifestes, s'érigèrent en professeurs de doctrines littéraires. Nous devrons en négliger plusieurs. Mais avant de vous parler ce soir de Villemain et de Sainte-Beuve, les deux plus grands noms que l'on rencontre d'abord, je ne puis pas ne pas mentionner d'autres écrivains qui ont essayé de renouveler la législation littéraire.

Il faut bien, par exemple, rappeler ici Stendhal, qui, en 1822, publia un petit volume *Racine et Shakespeare* qui fut l'un des premiers et des plus importants manifestes du romantisme. C'est lui qui a défini le romantisme, ou, comme il s'exprime, le "romanticisme" : "l'art de présenter aux peuples des œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus grand plaisir possible". Définition très élastique, qui définit le moins possible, et qui caractérise, d'ailleurs, assez bien la poétique confuse de l'école. Avec une telle règle, les auteurs cherchent à satisfaire surtout les passions actuelles des contemporains, et font des œuvres qui, agréables et romantiques aujourd'hui, sont en péril de ne l'être plus demain.

Il faut aussi nommer Victor Hugo, qui publia, en 1827, la *Préface de Cromwell*, préface qui fut le manifeste officiel et retentissant de l'école romantique. Elle résume toutes les théories négatives, si l'on peut dire, de l'école, et les quelques idées positives qui vont régler le théâtre lyrique du romantisme. Abolition des unités dramatiques, proscription de la mythologie classique, recherche des sujets natio-

naux, fusion du comique et du tragique dans un même drame : toutes règles principales que Victor Hugo a reçues des premiers théoriciens du romantisme, et qu'il a eu l'art de reprendre et d'envelopper dans une prose brillante et grandiloquente.

En 1825, Népomucène Lemercier, le premier en date des auteurs dramatiques qui aient fait du romantisme,—sans le savoir,—et qui fut un critique antiromantique, publia un petit traité : *Remarques sur les bonnes et mauvaises innovations*, qu'un autre critique résumait en une ligne : " Les bonnes innovations sont celles que j'ai faites ; et les mauvaises, celles que les autres voudraient faire. "

Les revues et les journaux servirent admirablement, on l'imagine, les intérêts des écoles de critique. On en fonda exprès pour cela : *la Muse française*, par exemple, qui fut fondée en juillet 1823, exalta les poètes romantiques, et prit pour devise significative : *Jam nova progenies cœlo demittitur alto.* On compte, parmi les grands journaux qui s'ouvrirent à la critique, *le Globe*, fondé à Paris en 1824, qui fut surtout romantique, et où écrivit d'abord Sainte-Beuve ; *le Constitutionnel*, qui fut classique, qui s'emporta contre les excès du romantisme, et qui fut

même injurieux, et qui publia cette définition : " le romantisme n'est point un ridicule ; c'est une maladie comme le somnambulisme et l'épilepsie ". Enfin le *Journal des Débats* qui fut classique modéré, et la *Revue des Deux Mondes*, qui fut à tendances romantiques d'abord, mais où, à partir de 1833, dominent les antiromantiques.

Ce fut dans ces journaux et revues qu'écrivirent les principaux critiques du temps : Charles Magnin, qui collabora au *Globe*, défendit Victor Hugo dans la " bataille d'Hernani ", et publia une étude inachevée sur les *Origines du théâtre en Europe* ; Jules Janin, qui entra au *Journal des Débats* vers 1830, comme critique dramatique, se contentant d'y analyser ses sensations d'artiste, et qui fut donc, à cette époque, une sorte de Jules Lemaître, avant la lettre, un impressionniste.

***

Mais voici, avant tous ces noms, et au-dessus d'eux, un critique, un professeur, un orateur que tous les critiques contemporains ont vivement admiré, qu'ils ont applaudi, qu'ils ont acclamé comme leur maître : c'est Abel-François Villemain.

Villemain fut de bonne heure salué comme une gloire de la critique française. Né en 1790, il était couronné par l'Académie en 1812, et déjà célèbre, à 22 ans, pour un *Éloge de Montaigne*. Quatre ans après, en 1816, il devenait professeur d'éloquence française à la Sorbonne. En 1821, il était élu à l'Académie. Sous Louis-Philippe, en 1832, il entra à la Chambre des Pairs, et fut deux fois ministre de l'Instruction publique, de 1839 à 1840, et de 1840 à 1844.

Villemain apparut dans sa chaire de la Sorbonne à une époque où allait éclater dans la conférence universitaire le verbe sonore de l'éloquence romantique. Vous vous souvenez des leçons de philosophie de Victor Cousin, qui, à la même époque, attirait en Sorbonne tout le Paris intellectuel, tous ceux et toutes celles qui aimaient à entendre le professeur éclectique exposer une belle pensée dans une phrase chaude et harmonieuse ; vous vous souvenez des cours de Guizot, où l'histoire se mêlait de politique, où l'histoire et la politique parlaient une langue vivante, abstraite sans doute, quelquefois, comme l'esprit de Guizot, mais aussi animée de toutes les passions de la vie contemporaine. Ce fut la belle époque de l'éloquence universitaire, des magnifiques généralisa-

tions littéraires, historiques, philosophiques, généralisations dont on s'est un peu moqué, mais qui attestent quand même une puissance d'esprit et d'expression que n'eurent pas toujours ceux-là — les esprits plus arides — qui en histoire littéraire, ou en histoire tout court, s'enfermèrent plus tard dans une patiente et sèche érudition. Les idées générales ne sont-elles pas, d'ailleurs, les plus nécessaires à la vie de l'esprit, et les seules qui offrent un intérêt permanent ?

De tous les orateurs de l'enseignement, Villemain fut le plus admiré, le plus suivi, le plus appliqué à faire de belles périodes. On a même dit de lui ce mot très méchant : " faire une phrase et chercher ensuite ce qu'on mettra dedans." Il avait le don de transformer sa pensée en mouvement : " il faisait sentir l'éloquence jusque dans sa conversation", disait Salvandy. Ses cours sont des harangues académiques, où l'on retrouve encore un peu de la flamme très chaude qui passait sur les lèvres du professeur. Et le professeur qui s'attachait ainsi son auditoire, trouva dans sa méthode de travail le moyen puissant de l'intéresser comme aussi celui de renouveler les sujets d'études qu'il apportait à la tribune.

Cette méthode fut celle-là même qu'avait indiquée Mme de Staël, et qui consiste à établir entre la littérature et les institutions au milieu desquelles elle s'est développée, des rapports immédiats qui l'expliquent. Pendant que Victor Cousin, dans son *Introduction à l'étude de la philosophie*, liait lui-même la philosophie à toutes les autres parties de l'histoire ; pendant que Guizot rattachait, lui aussi, à toutes les parties de la civilisation, l'étude des faits historiques, et montrait l'excellence de la méthode dans ses leçons sur l'*Histoire de la civilisation en France*, Villemain élargissait à son tour le champ où il travaillait, brisait les limites étroites de la critique traditionnelle et classique, et, au lieu de confronter seulement les œuvres avec les règles, il les confrontait avec les événements de l'histoire générale dont elles faisaient partie. Il inaugurait ce que l'on est convenu d'appeler la critique historique.

Il est certain que les écrivains ne peuvent pas échapper à l'influence des temps où ils vivent, que leurs œuvres doivent porter elles-mêmes quelque empreinte de cette influence, et que, abstraction faite de leur valeur d'art, elles n'eurent peut-être de succès que dans la mesure de leur conformité avec le goût

ou les préoccupations des contemporains. Et ce sera donc une étude intéressante, et un moyen de comprendre les œuvres et d'en mieux apprécier les valeurs relative et absolue, que de rechercher les relations qu'elles soutiennent avec les événements d'où elles ont surgi. Il y eut tel genre littéraire, comme l'éloquence, par exemple, qui fut sans cesse déterminé et en quelque sorte conditionné par l'histoire politique et sociale des peuples.

Et, à ce propos, voici comment s'exprimait Villemain lui-même dans sa leçon d'ouverture du cours d'éloquence française, en 1822.

Mais l'éloquence, qui domine quelquefois si puissamment les États, est soumise à l'influence des gouvernements ; et on pourrait, en suivant ses vicissitudes, retrouver toute l'histoire morale et politique des peuples. Sous le despotisme, il n'y a pas de place pour l'éloquence, non plus que pour la gloire. Les révolutions deviennent son théâtre et son écueil : elle y brille, pour mourir frappée par le glaive ; et les têtes des orateurs sont attachées à la tribune sanglante. Elle s'affaiblit et s'énerve dans la paix des monarchies heureuses, qui redoutent l'agitation de peur du changement. Les républiques mêmes, que l'on croit le domaine de l'éloquence, ne sont pas toujours faites pour elle. L'éloquence ne s'élèvera pas dans ces démocraties économes et modestes, où la liberté n'est pas un effort d'héroïsme, une conquête de l'enthousiasme, mais un avantage du sol, et, pour ainsi dire, un présent de la pauvreté : la Suisse n'a jamais eu d'orateurs. L'éloquence ne s'élèvera pas dans ces républiques factieuses, où les citoyens aiment encore plus la vengeance que la liberté, où la force décide incessamment, et signale ses victoires successives par l'exil et par la mort : Florence n'a jamais eu d'orateurs... L'éloquence n'osera pas naître dans ces aristocraties ombrageuses, où l'activité du despotisme est rendue plus terrible par le nombre de ceux qui l'exercent, où des républicains tyranniques

redoutent d'autant plus la liberté, qu'ils lui doivent leur puissance et règnent en son nom : à Venise on ne parlait pas.[1]

Il y a de l'éloquence véritable dans cette page du professeur. Dans toute la leçon, d'ailleurs, l'on voit bien la manière oratoire de Villemain, comme il recherche les rapprochements ingénieux, les souvenirs classiques et les périodes à effet. Il signale, par exemple, au seizième siècle français, parmi les premiers monuments de l'éloquence écrite, ce curieux discours de La Boëtie, l'ami de Montaigne, mort prématurément à 33 ans, discours que l'auteur écrivit contre la tyrannie, et qui ne fut peut-être qu'une dissertation d'écolier ; le professeur ajoute d'une voix émue :

" N'éprouverez-vous pas quelque intérêt, Messieurs, à voir figurer parmi les premiers modèles de l'éloquence française ce La Boëtie, dont les regrets de Montaigne donnent une idée si touchante et si haute ? Le *Traité de la servitude volontaire*, qu'il écrivit à vingt ans, étincelle de pensées fortes, d'images hardies, et semble un manuscrit antique trouvé dans les ruines de Rome sous la statue brisée du plus jeune des Gracques."[2]

---

1. *Discours et Mélanges littéraires*, pp. 199-200.
2. *Discours et Mélanges littéraires*, pp. 198-199.

Les orateurs sont donc tributaires de leur temps, et des institutions au milieu desquelles s'érigent leurs tribunes ; il en est de même de tous les remueurs d'idées, de tous les écrivains. Et l'art de la critique historique consistera justement à replacer l'auteur dans l'atmosphère où il a vécu, à tenir compte, pour le juger, de son public autant que de lui-même, et aussi de toutes les circonstances qui ont inspiré sa pensée ou peut-être déterminé la manière de son style.

***

Pour illustrer cette méthode, pour en montrer la fécondité heureuse, Villemain composa d'abord le vaste tableau de la littérature française au dix-huitième siècle. Le sujet se prêtait à merveille — trop peut-être — à l'application de la méthode. Aucune littérature n'a été plus que celle du dix-huitième siècle " l'expression de la société ". C'est justement ce qui caractérise cette littérature, d'avoir été avant tout sociale : sociale pour ce qu'elle contient de théories qui ont rapport à l'organisation des États, et sociale pour ce qu'elle reflète les agitations intellectuelles, les mœurs inquiètes du temps, et aussi les rêves chimériques et les entreprises hardies de la

pensée contemporaine. Le tableau d'une telle littérature permettait à Villemain de faire de belles incursions dans l'histoire de l'époque, et de construire de beaux développements oratoires sur les influences réciproques de la société et des lettres. Villemain va même plus loin : et il aperçoit, et il décrit les actions et les réactions des sociétés ou des peuples les uns sur les autres. Dans ce tableau de la littérature française au dix-huitième siècle, il donne une large place à la littérature anglaise. L'on n'a pas assez remarqué, dit-il, au commencement du dix-neuvième siècle, l'influence de la littérature française du dix-huitième siècle à l'étranger. " Dans la gloire de l'empire, on semblait oublier que le règne de nos idées avait précédé celui de nos armes ; on eût craint, pour ainsi dire, que l'un fît tort à l'autre." Pour réparer cet oubli, Villemain a dû " signaler le contre-coup de l'action du génie français au dehors, dans plusieurs productions célèbres d'Angleterre et d'Italie." " Il m'a fallu montrer, dit-il, les idées de la France agissant sur les institutions des autres États, avant de se réaliser dans les nôtres, et le génie spéculatif de nos écrivains agrandissant l'éloquence politique des peuples libres, avant qu'il y eût

parmi nous une assemblée nationale." [1] Les littératures italiennes et anglaises seront donc souvent l'objet des leçons du professeur ; l'éloquence anglaise du dix-huitième siècle, celle de Chatam, de Fox, Burke, Pitt, Sheridan, trouvera accidentellement en Villemain son plus brillant historien.

Après le tableau de la littérature française au dix-huitième siècle, qui est regardé comme son œuvre principale, M. Villemain esquisse, avec les mêmes procédés de critique historique, celui de la littérature française au moyen âge, et, plus tard, celui de l'*Éloquence chrétienne au IVe siècle.* Pour traiter de si vastes sujets, pour organiser de si harmonieux ensembles, le professeur avait une science des littératures anciennes et modernes, que n'avaient pas les critiques classiques. On sait comme Boileau était dépourvu du sens historique, et de la science des littératures. Grâce à ses abondantes informations sur les écrivains anglais, italiens, espagnols, sans compter les classiques grecs et latins, Villemain pouvait rapprocher les œuvres les unes des autres, les expliquer souvent les unes par les autres, utiliser cette méthode comparative si féconde, que Mme de

1. *Tableau de la Litt. au XVIIIe siècle*, Préface, *passim*.

Staël avait indiquée comme un instrument nécessaire à l'historien des lettres.

Seulement la méthode est neuve entre les mains du professeur d'éloquence, et il ne l'emploie pas toujours avec toute la précision que l'on pourrait souhaiter. Il en va de même de ses efforts pour placer dans leur milieu historique les œuvres littéraires. Il y est parfois plus soucieux de beaux développements oratoires que de rigoureuses démonstrations. Il mêle bien l'histoire générale et la biographie de l'écrivain à l'analyse des œuvres, mais l'homme et l'œuvre ne sont pas toujours assez expliqués l'un par l'autre. On l'a reproché à Villemain, et l'on a montré comme Sainte-Beuve réussit mieux que lui à fondre ensemble tous les éléments internes ou externes dont se compose un livre, et à faire saillir de cette matière ainsi pétrie le portrait solide et cohérent de l'auteur. Oui ; Sainte-Beuve a mieux réussi dans ce genre de travail. Mais l'effort ne fut-il pas chez lui souvent trop appliqué et trop indiscret ? Et la critique historique n'a-t-elle pas des bornes qu'il lui faut respecter ? et n'est-ce pas un procédé discutable que celui qui consiste à tellement mêler une œuvre avec la biographie de son auteur et l'histoire contemporaine

que l'œuvre se trouve finalement noyée dans l'histoire et la biographie ?

Ne suffit-il pas, comme l'a fait Villemain, de montrer seulement que l'auteur fut en contact avec ses contemporains et la civilisation de son temps ? C'est M. Faguet qui exprimait un jour cette pensée que l'histoire générale n'étant que le cadre de l'histoire littéraire, et l'histoire littéraire n'étant que la bordure de la critique, il convient que toutes deux restent bordure et cadre, et n'envahissent pas, ne couvrent pas le champ de la critique. Et Villemain, selon M. Faguet, serait en somme, malgré l'insuffisance de certaines de ses pages, le critique qui a le mieux compris, et le plus judicieusement utilisé la méthode historique.

II

Quoi qu'il en soit, Sainte-Beuve devait aller plus outre dans ce procédé d'étude littéraire ; il devait pousser jusqu'à la confrontation de l'œuvre avec la biographie détaillée, anecdotique et psychologique de l'auteur. Il a pendant un demi-siècle incarné ce genre, il s'y est taillé un domaine à lui, et comme une

sorte de royaume dont il a été le chef incontesté, admiré et souvent redouté.

D'ailleurs, Sainte-Beuve, qui a rendu hommage au talent et à la critique historique de Villemain, et qui a continué sa méthode en la précisant, est l'homme qui ressemble le moins possible au professeur éloquent et populaire de la Sorbonne. Professeur, Sainte-Beuve le fut un jour, en 1855, lorsqu'après avoir déjà accompli plusieurs avatars politiques il se fut rallié à l'empereur ; il fut alors pourvu de la chaire de poésie latine au Collège de France. Mais il était tellement impopulaire à cette époque, comme d'ailleurs à toutes les époques précédentes de sa vie, qu'il fut sifflé par ses jeunes auditeurs, et obligé de se retirer à la troisième leçon.

Pourquoi cette impopularité ? Elle tient au tempérament même de Sainte-Beuve, à sa vie dont la dignité morale fut médiocre, et à son caractère inconstant et infidèle. Tour à tour romantique, conservateur, catholique, saint-simonien, sceptique, positiviste, épicurien, on a dit de lui qu'il a passé sa vie à se lier et à se délier ; et ces infidélités intellectuelles, politiques, sociales gâtaient singulièrement le prestige qu'il pouvait avoir. Pontmartin

écrivait un jour qu'en ses années de jeunesse Sainte-Beuve avait " une flexibilité de lierre toujours en quête d'un ormeau. Seulement le lierre meurt où il s'attache, et chez Sainte-Beuve, le lierre, au lieu de s'attacher et de mourir, passait d'ormeau en ormeau jusqu'à ce qu'il eût parcouru toute l'allée " [1]. Sainte-Beuve a parcouru toute l'allée, et d'autres encore, et ce n'est que vers la fin de sa vie qu'il a pu trouver quelque repos dans une popularité qui lui était enfin venue, et qui lui apportait la vive admiration du public.

Il est né à Boulogne-sur-mer, en 1804. A quatorze ans, il vint à Paris et y compléta ses études classiques. Il y prit le goût des humanités, de ces Grecs et Romains dont il écrivit un jour que c'est dans la jeunesse qu'il faut apprendre à les lire. " Alors la page de l'esprit est toute blanche, et la mémoire boit avidement tout ce qu'on y verse. " [2] Sainte-Beuve humaniste était déjà curieux de sciences positives, de physiologie et de chimie: à vingt ans, il entra à l'École de Médecine. Il en sortit presque aussitôt, pour aller au *Globe* que venait de fonder, en 1824, Dubois, son ancien professeur de rhétorique au collège Charlemagne.

1. *Semaines littéraires*, p. 232.
2. *Nouveaux Lundis*, VII, article sur l'*Anthologie grecque*, 1864.

A cette date commence une première phase de la carrière littéraire de Sainte-Beuve ; elle se prolongera jusque vers 1835. Sainte-Beuve y fait de la critique romantique. Il écrit, en 1827, un article élogieux sur les *Odes et Ballades* de Victor Hugo ; l'article lui valut une visite de remerciement de l'auteur, qui avait alors vingt-cinq ans. Sainte-Beuve fut séduit par le jeune maître du Cénacle romantique ; il se lia, à vingt-trois ans, avec Victor Hugo; il fréquenta chez lui; il fut admis dans le groupe des jeunes révolutionnaires de la littérature, dans la confrérie des adorateurs du nouveau dieu du Parnasse. Il y resta jusqu'à 1830. La dévotion de Sainte-Beuve allant à Madame Victor Hugo, autant qu'à son mari, il y eut rupture entre le poète et le critique. Sainte-Beuve sortit du temple pour n'y plus revenir.

Il avait pourtant été utile aux jeunes romantiques, en les avertissant de leurs excentricités, et en leur rappelant les lois du bon goût. On sait l'enthousiasme un peu naïf des jeunes lyriques du Cénacle, et quelle domination souveraine, quel charme presque superstitieux le génie de Victor Hugo exerçait sur les disciples qui tournaient autour de lui. Les

réunions du Cénacle durent plus d'une fois faire sourire Sainte-Beuve, puisqu'il avait de l'esprit. " Quand Hugo, raconte un témoin, la tête inclinée, le regard sombre et soucieux, avait lu quelque strophes d'une ode nouvelle, il se faisait un silence de quelques instants, puis on se levait, on s'approchait avec une émotion visible, on lui prenait la main, et on levait les yeux au ciel ! Un seul mot se faisait d'abord entendre : Cathédrale ! — Ogive, ajoutait un autre.— Pyramide d'Eypte ! s'écriait un troisième. Puis l'assemblée entière applaudissait et répétait en chœur : Cathédrale ! Ogive ! Pyramide d'Eypte ! "

Sainte-Beuve, pendant ces réunions adoratrices du Cénacle, n'était pas assez distrait par " autre chose ", et par son cœur, pour ne pas s'apercevoir qu'il y avait quelque ridicule dans cette liturgie nouvelle. Il donna des leçons de sagesse littéraire, et fit, à propos des intempérances de vocabulaire et d'inspiration du romantisme, de judicieuses critiques. C'était, d'ailleurs, l'époque où Sainte-Beuve, voulant donner aux romantiques quelque noblesse ancienne, leur cherchait des ancêtres au siècle de la Renaissance, et, dans son *Tableau de la Poésie au XVIe siècle*, publié en 1828, essayait de rattacher à la Pléiade les

poètes de l'école nouvelle. Effort justifié par quelques caractères communs aux lyriques de la Renaissance et aux lyriques du romantisme, mais qui ne laisse pas d'être bien contestable quand on se rappelle que si l'humanisme du seizième siècle était à base d'imitation classique, le romantisme, lui, rejetait ce fondement essentiel, et n'était en somme qu'une révolte contre le classicisme.

Mais Sainte-Beuve était lui-même à cette époque la proie du démon lyrique, se croyait grand poète romantique, et publiait, en 1829, les *Poésies et pensées de Joseph Delorme*, où il manque de la flamme lyrique; il publia l'année suivante, en 1830, les *Consolations*, poésies qui marquent chez Sainte-Beuve un retour au sentiment religieux, et où abonde la mélancolie ; il donnera enfin, en 1837, les *Pensées d'août* qui sont prosaïques, et établissent définitivement que l'auteur n'est qu'un poète de troisième ordre.

C'est à la fin de cette première phase de sa carrière littéraire, en 1834, que pour se consoler de n'être pas un grand poète, Sainte-Beuve essaiera d'être grand romancier, et fera paraître *Volupté*. Ce roman est une sorte d'autobiographie malsaine, pleine de cette passion qui s'appelle sensualité, et il ne fait honneur

ni à la personne de Sainte-Beuve, ni à son talent. L'auteur sort amoindri, moralement et littérairement, de cette nouvelle épreuve.

***

Aussi, Sainte-Beuve, conscient de ses échecs romantiques, déjà en froid avec Victor Hugo, jaloux peut-être de voir ses anciens confrères du Cénacle, sortis de la littérature, occuper dans le monde politique de brillantes situations, — tel Lamartine, député en 1833 — pendant que lui reste simple... critique, s'éloigne-t-il de plus en plus de l'école, et vers 1835 incline de plus en plus vers la critique conservatrice. De 1835 à 1850, il y a une seconde phase de sa vie qui est surtout remplie par deux œuvres : *Port-Royal* et *Chateaubriand et son groupe littéraire.*

Port-Royal est sorti des leçons professées à Lausanne en 1837, comme *Chateaubriand et son groupe* sortira des leçons professées à Liège en 1848. Sainte-Beuve allait tour à tour chercher en Suisse et en Belgique une popularité que lui refusait encore la France.

Port-Royal est une des œuvres de Sainte-Beuve où il y a le plus à admirer et à blâmer. C'est une forte étude de ces jansénistes qui firent école litté-

raire et théologique au dix-septième siècle : Sainte-Beuve y fait à merveille sa critique littéraire, mais il s'y égare dans la critique théologique. *Port-Royal* est une œuvre de poésie vivante où prennent corps et âme les personnages de la Solitude, la Mère Angélique Arnauld, Pascal et sa sœur Jacqueline, Nicole ; une œuvre où s'exerce avec finesse la psychologie biographique de l'auteur, où l'exactitude minutieuse du détail soutient l'imagination et le sentiment ; mais c'est aussi, vers la fin surtout, une œuvre de dilettantisme, de curiosité vaine, et de scepticisme, une œuvre où paraissent trop l'hostilité grandissante de Sainte-Beuve contre l'Église, et son incompétence à traiter des questions de la foi et de la grâce. Il a beau reconnaître que les *Provinciales* de Pascal manquèrent d'honnêteté et de franchise, et qu'il y eut quelque bizarrerie chez ces dames religieuses de Port-Royal, et, comme s'exprime le Père Longhaie, quelque ridicule dans cette " insurrection théologique en coiffe et en guimpe ", il n'a pas compris le fond même du débat, et sur quoi s'appuie l'Église pour condamner les doctrines de Jansénius et de l'abbé de Saint-Cyran.

C'est encore par une infidélité à son passé religieux et à ses amitiés anciennes, que Sainte-Beuve envenimera de notes perfides son ouvrage sur *Chateaubriand*. Lui qui fut jadis l'admirateur de l'auteur du *Génie du Christianisme*, et qui, chez Mme de Récamier, à l'Abbaye-aux-Bois, prodigua ses hommages au père du romantisme, il attaque maintenant, en cet homme dont les idées politiques et religieuses ne s'accordaient plus avec les siennes, le légitimiste, le catholique et le croyant. Il essaiera même de créer la légende d'un Chateaubriand irreligieux, ou catholique par politique et par calcul ; et il faudra cinquante ans plus tard, en 1900, toute une thèse de doctorat en Sorbonne, celle de mon ancien et très éloquent professeur de littérature française à l'Institut catholique de Paris, M. l'abbé Georges Bertrin, pour démolir cette légende. Le livre sur la *Sincérité religieuse de Chateaubriand* de M. Bertrin ruine les insinuations cauteleuses de Sainte-Beuve.

***

De 1850 jusqu'à sa mort, en 1869, Sainte-Beuve laisse, ou à peu près, ses études d'histoire littéraire, pour revenir à la pure critique. C'est la grande épo-

que de sa carrière : celle des *Causeries du lundi*. C'est en 1849 qu'il accepta de faire tous les lundis, dans le *Constitutionnel*, un article de critique. Après le coup d'État de 1851, Sainte-Beuve, qui passa à Napoléon, s'en alla, avec ses lundis, au *Moniteur* où il loua l'empire. Il devait être, pour un tel dévouement, nommé en 1855 professeur au Collège de France. Les sifflets de l'auditoire renvoyèrent presque aussitôt à sa plume le professeur. En 1857, Sainte-Beuve fut nommé maître de conférence à l'École Normale Supérieure, où il donna des leçons pendant quatre ans. En 1861, à l'époque où Napoléon III inclinait vers la politique antireligieuse, Sainte-Beuve, impérialiste et anticatholique, revint au *Constitutionnel* où ses passions hostiles trouvaient plus de liberté. C'est la série des *Nouveaux lundis* qui commence.

En 1865, le critique fut enfin nommé sénateur. Il fit en chambre haute de la politique anticléricale, voulut se substituer dans la direction des affaires religieuses aux évêques de France. Un jour il parla, avec esprit, d'un " diocèse du bon sens ", plus vaste que les circonscriptions ecclésiastiques. Le mot fit fortune. On dit tout de suite: " le diocèse de Sainte-

Beuve ! " — Et Sainte-Beuve, déjà sénateur, cumulait les plus hautes dignités : il devenait pontife de l'irréligion !

Il pouvait mourir. Il mourut, en effet, en 1869, le 13 octobre. Sa fin fut païenne, et terminait mal une vie qui ne fut pas heureuse : une vie agitée par des passions ardentes et mal satisfaites, où l'ambition ne reçut que tardivement sa récompense ; une vie qui mérita beaucoup d'admiration, mais où la médiocrité du caractère fit tort à la gloire du critique.

***

L'œuvre principale de Sainte-Beuve critique littéraire se trouve donc contenue dans les *Causeries du lundi* ou *Premiers lundis* (15 volumes), dans les treize volumes de *Nouveaux lundis*, et dans les six volumes de *Portraits contemporains*.

Le mot " portrait " est peut-être celui qui signifie le mieux la méthode de l'auteur. Faire poser devant lui un sujet ; en saisir d'abord le profil extérieur, l'attitude toute physique ; pénétrer ensuite sous le masque et l'écorce, et jusqu'à la conscience morale et intellectuelle ; rechercher tous les éléments de cette conscience, et tous ses facteurs, et toutes ses

beautés, et toutes ses petitesses ; examiner à la loupe tous les coins de l'âme, les plus ignorés, et de préférence les plus souillés, y surprendre les motifs secrets des pensées, y dénicher même parfois quelque scandale que l'on livrera au lecteur sous couleur d'expliquer l'œuvre littéraire que l'on étudie ; puis fondre tous ces détails biographiques et psychologiques avec les idées de l'écrivain, et ses aptitudes, et ses ressources d'esprit, et sa valeur d'artiste ; mettre en tout ce travail un rare don de comprendre, une grande finesse d'analyse, une souplesse d'enveloppement qui étreint tout le sujet, tout l'homme, le met en puissant relief, le fait surgir en portrait ou en vivante image : voilà, il me semble, tout le talent admirable, tout l'art redoutable de Sainte-Beuve.

Déjà en 1828, dans un article sur *Pierre Corneille*, et alors qu'il n'était pas encore en possession de tous ses moyens, Sainte-Beuve indiquait la biographie comme la méthode la plus instructive et la plus " délectable " de critique littéraire; non pas une biographie *mince et sèche*, " mais de larges, copieuses, diffuses histoires de l'homme et de ses œuvres : entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers ; le faire vivre, se mouvoir et

parler, comme il a dû le faire ; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l'on peut ; le rattacher par tous ses côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour dont les grands hommes ne dépendent pas moins que les autres. »

Trois ans plus tard, en 1831 dans un article sur *Diderot*, il précisa encore davantage cette méthode biographique, la méthode du portrait à rassembler et à faire vivre.

J'ai toujours aimé, dit-il, les correspondances, les conversations, les pensées, tous les détails du caractère, des mœurs, de la biographie, en un mot, des grands écrivains... On s'enferme pendant une quinzaine de jours avec les écrits d'un mort célèbre, poète ou philosophe ; on l'étudie, on le retourne, on l'interroge à loisir, on le fait poser devant soi... Chaque trait s'ajoute à son tour, et prend place de lui-même dans cette physionomie qu'on essaie de reproduire... Au type vague, abstrait, général qu'une première vue avait embrassée, se mêle et s'incorpore par degrés une réalité individuelle, précise, de plus en plus accentuée... On sent naître, on voit venir la ressemblance ; et le jour, le moment où l'on saisit le tic familier, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse qui se cache en vain sous les cheveux déjà clairsemés, à ce moment l'analyse disparaît dans la créature, le portrait parle et vit, on a trouvé l'homme. [1]

Voilà donc le procédé du critique. Et l'on pourrait dire que la biographie va chez Sainte-Beuve aussi loin que possible, et plus loin que les bornes du genre, jusqu'à l'anatomie. Il morcelle tellement,

1. Cité par Brunetière, *Évolution des genres*, p. 228.

pour le mieux voir, le sujet qu'il observe, et il le découpe en de si petites parties, qu'il procède comme au laboratoire. Et de fait, il fait grand cas de l'état physique et physiologique de l'écrivain, et il estime qu'il n'est pas indifférent à la qualité de leurs œuvres que Buffon ait eut bonne santé, et que Pope ait été malingre et chétif ; et il trouve dans les *Sermons* de Bossuet l'admirable équilibre intellectuel de l'orateur, et dans les *Pensées* de Pascal " les stigmates de ses longues souffrances ". Et il pense qu'il n'est pas inutile pour expliquer le style sec de Boileau de savoir qu'il n'a jamais aimé les femmes, et pour expliquer les extravagances de Jean-Jacques Rousseau de retenir qu'il fut presque toujours malade et qu'il est mort fou.

***

Plus encore, Sainte-Beuve s'applique tellement à reconstruire des portraits, et des individus, et des esprits, et il estime qu'il y a entre certains individus ou certains esprits de telles ressemblances, qu'il ne désespère pas de voir un jour la critique littéraire grouper en famille les écrivains jusqu'ici isolés, et établir scientifiquement " l'histoire naturelle des

esprits ". Tout l'effort du biographe aboutirait ainsi au classement des " familles d'esprit ". C'est dans un article des *Nouveaux lundis*, sur Chateaubriand, qu'il développe cette théorie plutôt étrange, trop systématique, de critique littéraire. Il suppose que dans ces études anatomiques des esprits, on pourrait arriver à une rigueur moins absolue, mais voisine de celle des naturalistes. Cuvier, avec un os d'animal, reconstitue tout l'animal ; le critique qui aurait saisi le caractère principal d'un esprit, pourrait surement *a priori* en déduire les autres. Il y a bien la " liberté " de l'homme qui permet souvent à l'homme d'échapper aux prévisions de celui qui l'observe ; Sainte-Beuve y pense, y voit un obstacle irréductible à sa méthode, mais il tient quand même à son système d'histoire naturelle. Seulement en critique, en littérature comme en autres choses, quand on promet trop on ne peut tenir. Sainte-Beuve n'a jamais organisé ses familles d'esprit ; et ses causeries du *Lundi*, si remarquables qu'elles soient prises isolément, ne sont dans l'ensemble qu'une collection de monographies incohérentes et admirables.

Il y avait, dans les soucis scientifiques de Sainte-Beuve, un autre grave danger : celui de chercher toujours le détail, sans avoir jamais terminé la tâche d'inquisition, et de finir par surcharger le portrait ; et il y avait aussi le plus grave danger de chercher dans la vie de l'écrivain des détails intimes, des secrets que le public n'a pas besoin de savoir ; il y avait le danger des commérages et des cancans : et Sainte-Beuve n'y a pas échappé. Et il s'est servi volontiers de sa méthode, surtout dans les *Nouveaux lundis*, pour satisfaire les plus mesquines rancunes, pour découronner avec malice, par de prosaïques détails, les plus brillantes renommées ; il s'y attaque, avec des grâces perfides, à des auteurs qu'il avait autrefois loués : Chateaubriand, Lamartine, Musset, Cousin, Villemain.

Et c'est cela qui infirme l'œuvre si pénétrante, à tant d'égards inimitable, de Sainte-Beuve. Le résultat moral de cette œuvre, où se répandent tour à tour, avec la plus intelligente curiosité, le dilettantisme, le scepticisme, le pessimisme mécontent d'un auteur mal satisfait, le résultat moral fut plutôt négatif, et il fut plutôt déprimant et destructeur d'idéal. Mais je crains que vous me trouviez trop

sévère pour Sainte-Beuve, et je laisse parler Émile Faguet :

" Sainte-Beuve, écrit-il, a comme distillé et insinué, goutte à goutte, semaine par semaine, pendant trente ans, une sorte de positivisme froid, de scepticisme doux et de désenchantement tranquille. Il a glacé peu à peu son siècle qu'il a trouvé en ébullition. Il a dissipé d'une main lente, très active, mais qui semblait presque nonchalante, toutes les illusions, toutes les espérances, toutes les fois."

Mais Émile Faguet devait se convertir, se confesser avant de mourir ; et peut-être le soupçonnerez-vous de juger déjà avec trop de christianisme le sceptique Sainte-Beuve. Écoutez quelqu'un qui est encore anticlérical jusqu'au sectarisme, et qui ne donne aucun signe de contrition, un professeur de la Sorbonne que j'ai entendu pendant un an donner chaque semaine d'érudites leçons, traversées d'épigrammes hostiles, M. Gustave Lanson. Il écrit de Sainte-Beuve, dans son *Histoire de la Littérature française* :

" Une puissance de création médiocre ; un peu de jalousie, de malignité à l'égard des grands contemporains, où l'on sent un dépit de n'avoir pas percé soi-même au premier rang ; un excès de sévérité pour les vaincus du combat politique qui ne sont pas satisfaits de leur défaite, une insistance à les convertir, où le journaliste officiel, payé, protégé, se découvre trop, et qui fait que

des *Lundis*, à les lire tout d'une suite, émane un déplaisant parfum de servilité ; certain goût de commérages et d'investigations scabreuses, où l'on devine que, sous prétexte d'exactitude historique, se satisfait une imagination inapaisée de vieux libertin : voilà le mal qu'on peut dire de Sainte-Beuve."

Et M. Lanson ajoute :

" C'est, au reste, l'intelligence la plus fine, la plus souple, la plus curieuse, la plus " soupçonneuse " de problèmes et de difficultés, qui ait jamais été appliquée à la critique ".

Et voilà comment il faut toujours, à propos de Sainte-Beuve, compliquer de blâme et de réserve, l'éloge qu'on en voudrait faire. Il a promené sur tant de sujets un regard avisé et aigu et intelligent. Il suffisait que quelqu'un ait écrit quelques lignes pour ressortir à son tribunal : et les politiques, et les gens du monde, hommes ou femmes, et les gens de guerre lui appartenaient tout autant que les gens de lettres, et il construisait sur une correspondance mise à jour un article puissant, que chacun voulait avoir lu. Et il a donc ainsi touché à toutes les questions où pouvaient s'exercer et resplendir en prose éclatante ses qualités d'écrivain, mais où pouvaient aussi se montrer en lumière trop vive les défauts de l'homme et les passions du critique.

***

Je voudrais finir cette leçon par une réflexion de Sainte-Beuve, sur sa propre méthode. On a dit du

critique : " C'est un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres ". Avouons, après avoir étudié la méthode de Sainte-Beuve, que si cette méthode représente le bien savoir lire, savoir lire est bien compliqué ! Sainte-Beuve s'en est aperçu lui-même, et il a écrit sur la façon plus simple, plus calme plus littéraire, plus humaine, de lire qu'on avait autrefois, cette délicieuse page :

Où est-il le temps où, quand on lisait un livre, eût-on été soi-même un auteur et un homme du métier, on n'y mettait pas tant de raisonnements et de façons ; où l'impression de la lecture venait doucement vous prendre et vous saisir, comme au spectacle la pièce qu'on joue prend et intéresse l'amateur commodément assis dans sa stalle ; où on lisait Anciens et Modernes couché sur son lit de repos comme Horace pendant la canicule, ou étendu sur son sofa comme Gray, en se disant qu'on avait mieux que les joies du Paradis ou de l'Olympe ; le temps où l'on se promenait à l'ombre en lisant, comme ce respectable Hollandais qui ne concevait pas, disait-il, de plus grand bonheur ici-bas, à l'âge de cinquante ans, que de marcher lentement dans une belle campagne, un livre à la main, et en le fermant quelquefois, sans passion, sans désir, tout à la réflexion de la pensée ; le temps, où comme *le Liseur* de Meissonier, dans sa chambre solitaire, une après-midi de dimanche, près de la fenêtre ouverte qu'encadre le chèvre-feuille, on lisait un livre unique et chéri ? Heureux âge, où est-il ?...

Reconnaissons que l'heureux âge n'est pas tout à fait passé. Tout le monde n'est pas critique au *Constitutionel* ou au *Moniteur*, et il y en a encore beaucoup qui lisent près des fenêtres ouvertes, sous des ombrages délicieux, dans des allées plantées de tilleuls ou d'érables, au bord des grèves parfumées

de varech, et qui reçoivent du livre aimé les plus tranquilles impressions. Mais avouons aussi que Sainte-Beuve a peut-être surchargé le rôle du lecteur, poussé trop loin la curiosité de savoir tout ce qui peut se cacher sous la lettre ou entre les lignes d'un ouvrage de l'esprit, et que Faguet avait sans doute raison quand il disait qu'en critique littéraire l'histoire et la biographie doivent rester cadre et bordure et ne pas envahir tout le jardin.

Mais concluons encore, avant de terminer, que si Sainte-Beuve a été le plus curieux lecteur du siècle dernier, et le plus averti, et le plus pénétrant, s'il a mérité par tant de travaux où se déploie la richesse élégante et somptueuse de sa pensée, par tant de pages où ondoie la souplesse gracieuse de son style, d'être considéré comme le maître de la critique, il a montré aussi qu'une œuvre littéraire reste toujours incomplète, informe, et en plusieurs points contestable et inefficace, quand elle manque de certaines vérités essentielles à la beauté intégrale, quand elle ne s'accompagne pas d'une dignité de vie qui impose le respect. Sainte-Beuve, fidèle à la foi de son berceau, eût pu être l'un des grands directeurs intellectuels de tous les temps ; ayant abandonné sa vaste curio-

sité aux inspirations déprimantes du scepticisme, et trop souvent aux suggestions de la jalousie, il a mis pour jamais en garde contre lui les chercheurs du vrai moral et du vrai philosophique. Mais il lui reste le royaume du bon goût littéraire, les provinces innombrables de l'esthétique où rayonne son génie d'artiste. C'est pour cette royauté légitime que nous ferons ce soir hommage à Sainte-Beuve ; et nous reconnaîtrons encore à son front, autour de sa calotte légendaire, la couronne qu'il aimait, celle de prince régnant,—vulnérable sans doute, mais glorieux encore,—de la critique moderne.

20 décembre 1917.

———

N

sa
la
tic
qu
qu
Co
Le
de
Le
de
nie

sen
Le
l'hi
les
nem
le d
thos
indiv
pour

TROISIÈME CONFÉRENCE

NISARD. — SAINT-MARC GIRARDIN. — PONTMARTIN
PAUL DE SAINT-VICTOR

SOMMAIRE : Réaction de la critique doctrinale. Désiré Nisard. — Première luttes contre le romantisme. — L'*Histoire de la littérature française*. — La méthode de Nisard. — Sa définition de l'art littéraire. — La définition de l'esprit français sur laquelle s'ajuste celle de l'art classique. Les procédés classiques. — Saint-Marc Girardin : anti-romantique lui aussi. Le *Cours de littérature dramatique* : l'usage des passions dans le drame. La supériorité des anciens et des classiques français. L'amour de la vie au théâtre. — Armand de Pontmartin : les *Samedis*. — Le critique catholique. — Lutte contre le naturalisme. — Paul de Saint-Victor : critique dramatique. Ses préférences athéniennes. — La critique plastique. Conclusion.

Villemain et Sainte-Beuve ont développé, dans le sens indiqué par Mme de Staël, la critique littéraire. Le premier s'est appliqué à replacer les œuvres dans l'histoire générale dont elles font partie, et à montrer les rapports qu'elles soutiennent avec les grands événements, ou les courants profonds de la vie nationale; le deuxième a resserré et précisé davantage cette méthode, replongeant en quelque sorte dans la vie individuelle des auteurs leurs pensées et leurs écrits, pour montrer les relations étroites de l'œuvre avec

la psychologie et la biographie de l'écrivain. Sainte-Beuve est allé sur cette voie aussi loin que l'on peut aller, et jusqu'à noyer parfois certaines œuvres dans la biographie et la psychologie, et jusqu'à faire, sous prétexte de critique, de la psychologie et de la biographie.

Tout système, pratiqué avec persévérance et avec excès, provoque des méthodes contraires. Et l'on vit s'inscrire, en marge de cette critique qui est à base d'histoire et de biographie, une autre critique qui est plutôt comme fut l'ancienne, celle d'Aristote et de Boileau, à base d'idées et de doctrines littéraires.

***

Ce fut encore un professeur, Désiré Nisard, qui voulut, à son tour, diriger la pensée littéraire des contemporains; il entreprit contre la critique régnante et contre le romantisme une énergique réaction.

Nisard, qui est né à Chatillon-sur-Seine en 1806, et qui mourra à Paris en 1888, fut pendant dix ans, à l'École Normale Supérieure, le professeur le plus rigide de la tradition classique, l'adversaire du romantisme le plus vigoureux, le plus logique, le plus

pressant qu'il y eut à une époque — après 1830 — où déjà le romantisme se condamnait par ses propres excès.

En 1833, à vingt-sept ans, Désiré Nisard publiait un manifeste intitulé *Contre la littérature facile*, où il prenait à parti les méthodes, les engouements, les œuvres de l'école romantique. Il y raillait l'admiration exagérée des romantiques pour le moyen âge, la brutalité criarde de leurs couleurs, leurs mièvreries et les clichés inévitables de leur poésie, de ce style où " front appelle pur, où œil appelle bleu ".

Le romantisme qui avait commencé par les *Méditations* mélancoliques et religieuses de Lamartine, qui s'était continué par les *Orientales* colorées de Victor Hugo, et par ses *Feuilles d'automne*, avait vu malheureusement surgir et se grouper autour de ses maîtres, des poètes inférieurs, des excentriques, des aboyeurs au rêve et à la lune, qui ne copiaient de leurs modèles que les pires défauts, et qui avaient bien vite appelé sur l'école un large discrédit. Quelle distance de Lamartine à Pétrus Borel ! Les maîtres eux-mêmes avaient souvent dépassé la mesure, les bornes du bon goût français. Les manifestes du romantisme qui revendiquaient pour l'art la plus

grande, et une extrême liberté, qui appliquaient le talent du poète à des inspirations exotiques venues des littératures du Nord, qui provoquaient l'étalage le plus indiscret du " moi sensible, langoureux, poitrinaire, et qui autorisaient une langue où l'image et l'audace, et les mots crus et vulgaires, suppléaient souvent à l'insuffisance du fond : vous vous souvenez, à propos de cette langue, des vers de Victor Hugo :

Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mots sénateurs ! plus de mot roturier !
Je fis une tempête au fond de l'encrier...

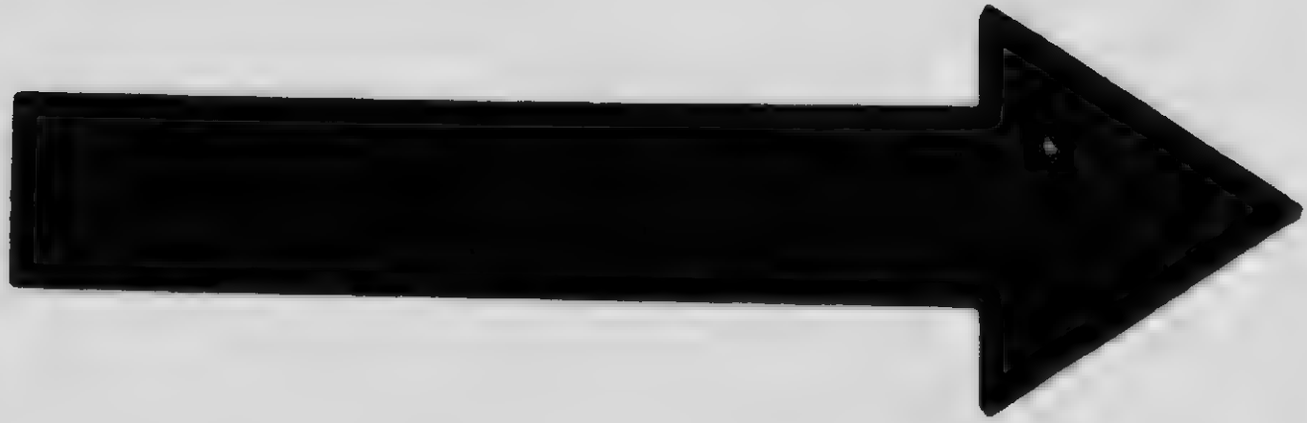
toutes ces théories qui avaient pu séduire en quelques œuvres supérieures et nouvelles la génération de 1820, risquaient fort d'introduire l'anarchie au royaume des lettres, et de provoquer bientôt une décadence inévitable. Les excentricités n'ont qu'une heure de vogue. Seuls, l'ordre, la mesure, la raison générale peuvent durer. On vit donc l'école romantique se disperser. Les plus malades allèrent se réfugier dans les doctrines sociales et ineffables de Saint-

Simon, du Père Enfantin ou de Fourrier ; les autres, purs artistes, s'orientèrent vers les nouvelles formules du réalisme ou de l'école parnassienne.

Nisard contribua pour sa bonne part à cette réaction. Mais au lieu que bien d'autres, que la plupart, comme Sainte-Beuve, se fixèrent dans une opposition plutôt antiromantique que classique, Nisard alla jusqu'au bout de la réaction, et retourna au véritable classicisme. Après avoir publié les *Poètes latins de la décadence*, où, à propos de Stace et Lucain, il fustigeait Victor Hugo, il entreprit ces leçons de littérature à l'École Normale d'où sortirent, de 1844 à 1849, les quatre volumes de l'*Histoire de la Littérature française*. Cette histoire, en dépit de toutes les intransigeances de doctrine littéraire qu'elle contient, et par conséquent malgré l'étroitesse de certains points de vue où s'est arrêté l'auteur, reste comme l'une des œuvres de critique les plus puissantes qui aient paru avant 1850.

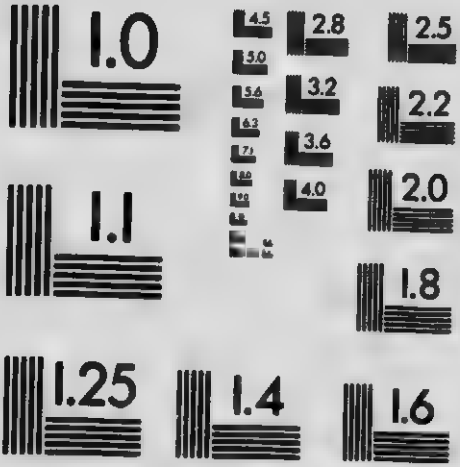
***

Et d'abord remarquons une fois pour toutes l'un des principes essentiels de la méthode de Nisard. Elle



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)



APPLIED IMAGE Inc
1653 East Main Street
Rochester, New York 14609 USA
(716) 482 - 0300 - Phone
(716) 288 - 5989 - Fax

consiste à étudier les œuvres elles-mêmes, et non pas ce qui les entoure ; elle étudie les livres et non leurs auteurs. Et si Nisard se prive ainsi de faire sur le compte du prochain tant de médisances où se délecta Sainte-Beuve, il assure à sa critique une vue moins dispersée, une pénétration plus directe de la valeur des œuvres, des jugements où l'art lui-même est plus objectivement apprécié. Sans doute, Nisard tiendra compte, lui aussi, de l'influence des hommes et des choses ; il ne déracinera pas tout à fait les écrivains de leur pays et de leur époque, et il aura soin de rattacher au sol de France, et à la vie de France bien des manifestations de l'esthétique littéraire ; mais jamais il n'encombrera de détails plus curieux qu'utiles ou nécessaires ces considérations d'ordre historique ou biographique. Il fera de la critique et de la littérature, et non pas, sous prétexte de critique ou de littérature, de brillants tableaux ou de ressemblants portraits.

D'ailleurs, il fonde sa critique sur une définition de la littérature qui exclut tous les bavardages, et qui retient dans le domaine des idées générales l'esprit du critique. Et c'est sur cette conception très haute de l'art, qu'il va construire, comme un monu-

ment magnifique, l'histoire de la littérature de la France.

L'art, dit-il, l'art littéraire, c'est " l'expression de vérités générales dans un langage parfait. " Les vérités générales sont celles qui dépassent la personne des auteurs, qui intéressent tous les hommes, tous les peuples, tous les siècles. Et le langage parfait, c'est celui qui est conforme au génie du peuple qui le parle, mais qui est capable aussi de plaire aux esprits cultivés de tous les pays. Il faut donc qu'un livre soit écrit en un tel langage pour être une œuvre d'art, et il faut aussi que dans les formes sensibles de ce langage il contienne le plus possible de la substance immatérielle des idées générales. Une œuvre vaut donc dans la proportion même où elle s'est remplie de vérités universelles exprimées dans un style parfait.

Une telle définition pourrait bien raccourcir l'histoire de la littérature et en faire tomber bien des ouvrages de discutable valeur ? Aussi Nisard fait-il au début de son *Histoire* une distinction qui lui paraît nécessaire entre l'histoire de la littérature et l'histoire littéraire. L'histoire littéraire embrasse tout ce qui a été écrit ;

l'histoire de la littérature ne retient que les œuvres d'art. Beaucoup d'ouvrages, et même des siècles entiers de vie intellectuelle doivent donc sortir de l'histoire de la littérature française pour se réfugier dans l'histoire littéraire. Tout le moyen âge ne deviendra qu'une vaste introduction, ou un chapitre préliminaire, de l'histoire de la littérature française ; celle-ci ne commencera qu'avec la Renaissance, puisque ce n'est qu'à partir de ce moment que l'esprit français exprime dans un langage définitif des idées générales.

Mais ces retranchements d'œuvres et de siècles ne sont pas pour effrayer Nisard. Ils ne le feront que se concentrer avec plus d'application, et plus d'amour sur ces périodes classiques de la littérature française où le génie de la France a traduit en des formes les plus heureuses les vérités permanentes qui seules font les œuvres impérissables.

C'est, d'ailleurs, ce génie lui-même, avec ses qualités natives et ses puissances de généralisation qui a édifié l'admirable construction du classicisme. L'esprit français est essentiellement ordonné vers le bien commun, intellectuel ou moral, de l'humanité: et la grande littérature du dix-septième siècle ne fut

que le produit merveilleux de ces vertus, de ces générosités de l'âme de la race.

***

Et alors, tout à côté de sa doctrine sur l'art littéraire, et comme pour l'illustrer et pour en faire resplendir toute la France, Nisard expose sa théorie, sa définition de l'esprit français. Et sur cette définition il ajuste si bien l'art classique, que celui-ci n'est plus en somme que l'épanouissement en vérités humaines et universelles de l'esprit de la France.

Seulement, Nisard prévoit une objection qu'on lui peut faire. On lui peut reprocher de fabriquer à loisir, et pour ses fins de classique irréductible, une définition tout artificielle, ou pour le moins tendancieuse, de l'esprit français. Aussi bien, cet esprit n'est pas facile à définir. Chaque génération, et pour ainsi dire chaque école s'y est essayée, et a voulu faire passer dans les termes de la définition ses propres préférences, ses conceptions variables de l'art et de la vérité.

Les courtisans du romantisme qui, en 1824, se réunissaient à l'Arsenal, chez Charles Nodier, ou plus

tard chez Victor Hugo, et qui préconisaient des théories négatives d'après lesquelles l'esprit artistique n'a pas d'autres règles que sa fantaisie particulariste ; tous ceux-là qui réclamaient tant de libertés pour l'esprit français, et qui croyaient ces libertés essentielles à la puissance de cet esprit, ne le concevaient pas évidemment, et ne le définissaient pas comme on l'aurait pu faire au temps de Ronsard, de Pascal ou de Boileau. Seulement, explique Nisard avec ingéniosité et à propos, pour apercevoir l'esprit français en son naturel et en sa perfection, il faut le prendre quand il est bien lui-même et en santé, et non pas quand il est altéré, travesti ou malade. Il faut le prendre aussi au moment où il a trouvé pour s'exprimer une langue juste, adéquate, aussi parfaite que possible, où se montrent avec force et clarté ses vertus essentielles.

Le véritable esprit français ne sera donc pas encore celui du moyen âge qui balbutie en formes inachevées ses naïves ou ses hautes pensées ; ce ne sera pas, au seizième siècle, l'esprit italianisé qu'ont rapporté d'au-delà des Alpes, de Florence et de Naples, les officiers galants et les artistes de Charles VIII ; ce ne sera pas non plus l'esprit augmenté d'emphase

castillane que la cour de France, après les guerres de religion, est allée chercher par delà les Pyrénées ; ce ne sera pas davantage, au XIXe siècle, l'esprit qui s'est laissé pénétrer des influences septentrionales et qui a réglé sa poétique sur les rêveries ou les fièvres morbides de Childe Harold ou de Werther, et en qui s'exaltent sans mesure les facultés inférieures de l'imagination et de la sensibilité.

Non, tous ces esprits furent des modalités passagères de l'esprit français ; ils en furent des images plus ou moins déformées : ils n'en sont pas le type profond et éternel. Et il faut donc, pour voir en sa vertu permanente, en sa force originale, en sa splendeur inamissible l'esprit français, le chercher, le considérer, l'analyser au moment où il se recueille dans la plénitude de ses facultés, dans une France magnifique et souveraine, indépendante de l'Europe, et assez grande, assez rayonnante, assez admirable pour imposer à toutes les nations l'admiration de sa gloire. Il faut prendre l'esprit français à ce moment unique où, libéré de toute sujétion intellectuelle étrangère, ne communiquant plus qu'avec l'esprit universel des littératures classiques, il produit en œuvres de raison, de puissance morale et de beauté

splendide, les fruits incomparables de sa vigoureuse santé.

Et l'on voit alors que ce qui caractérise l'esprit français, ce n'est pas qu'il soit rêveur ou imaginaire ou palpitant de sensibilité, comme l'esprit des peuples du Nord, mais c'est qu'il est essentiellement positif, didactique et pratique. Il est fait pour l'analyse et la discussion des idées ; il est fait pour chercher la vérité, pour s'en pénétrer, et pour la publier. Il ordonne vers l'utilité commune, vers l'éducation de l'humanité, ses efforts, ses pensées, ses œuvres. Et l'on voit que ce qui le caractérise encore, ce n'est pas qu'il ait pu, de par certaines influences passagères, devenir amphigourique, maniéré ou emphatique, comme les esprits du Midi, mais c'est qu'il est limpide, naturel, mesuré, harmonieux et sobre, adaptant à la pensée le verbe qui la porte et qui l'exprime.

Un tel esprit répugne donc à l'individualisme romantique ; il se plaît aux disciplines sévères qui gardent des excès, qui protègent contre la fantaisie, et qui relient sans cesse le particulier au général, l'individu à l'universel.

Et c'est donc l'époque de la plus forte discipline

littéraire qui sera pour l'esprit français l'époque la plus féconde et la plus représentative de sa vertu ; ce sera l'époque de Balzac et de Descartes, et de Corneille et de Racine, et de La Fontaine et de Boileau, et de Pascal et de Bossuet ; ce sera l'époque comprise entre la fondation de l'Académie (1635) et les derniers chefs-d'œuvre du grand siècle. C'est de 1630 à 1690, ou à peu près, que l'esprit français a produit la plus grande somme de vérités générales traduites en langage le plus parfait.

Cette littérature, selon la définition de Nisard, c'est l'expression de " l'idéal de la vie humaine ", de l'idéal qui convient à tous les pays et à tous les temps ; et l'art français ne fut donc à cette époque que " l'ensemble des procédés les plus propres à exprimer cet idéal sous des formes durables." [1]

***

Ces procédés, quels sont-ils ? Ceux-là mêmes qui trouveront leurs formules essentielles dans l'*Art poétique* de Boileau. Et, pour Nisard, ils ne consis-

1. *Hist. de la Litt. fr.*, I, 15.

tent pas tant dans telle ou telle réglementation technique de tel ou tel genre littéraire, que dans l'appel constant du critique à cette raison générale et à cette vérité universelle, qui furent les fondements solides des littératures classiques :

Aimez donc la raison ; que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix ;
Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable.

Les autres règles particulières des genres classiques sont fondées elles-mêmes sur ces principes généraux ; et c'est, d'ailleurs, à ces principes que devraient encore, au dix-neuvième siècle, se rattacher toutes les écoles qui voudraient renouveler la littérature. La poésie, au lieu de se faire sentimentale, capricieuse et frivole, doit être raisonnable, c'est-à-dire morale et philosophique. Boileau, sous l'influence de Descartes, introduisit dans la poésie ce principe de vie, et de ce jour, déclare Nisard, " il n'y eut plus d'un côté des penseurs et de l'autre des poètes ; le poète fut le plus divin des penseurs." [1]

1. *Hist. de la Litt.*, II, 346.

Voilà les procédés généraux du classicisme. Quant aux moyens d'expression dont ces procédés ont besoin pour contenir la pensée, ils étaient fournis au dix-septième siècle par cette langue française que l'esprit avait faite à son image, et en qui se retrouvaient donc toutes ses larges et puissantes harmonies. Langue qui est alors la plus propre à rendre les idées générales, qui se plie aux abstractions avec toute la facilité qu'elle mettra plus tard à dessiner et à peindre, mais qui, de préférence, emplit ses mots de la lumière des idées.

Elle est si bien faite, cette langue française, pour l'idée et pour la communication des idées, que le jour ou elle trouva ses formes classiques — ce fut vers 1630, au moment où Balzac disciplina la prose— elle s'appliqua à régler surtout l'ordre de ses propositions, à les faire se suivre, s'enchaîner, se construire en périodes. La langue française, avec Balzac, qui fut son professeur de rhétorique, se fit oratoire. Le mot " éloquence " fut le seul, au commencement de l'époque classique, qui pût caractériser exactement la langue aussi bien que l'esprit français.[1] Et l'éloquence n'est-elle pas, avant tout, l'art de per-

1. *Hist. de la Litt. fr.*, II, 4.

suader, c'est-à-dire d'enseigner, de démontrer, de faire paraître la vérité ? Tout le dix-septième siècle va se faire éloquent : et depuis Balzac, et depuis Corneille, et depuis Molière lui-même, — lisez *le Misanthrope* — jusqu'à Bossuet en qui s'incarne la majesté du discours, l'on verra la prose ou la poésie française se draper dans la période large, somptueuse, mais sobre encore et équilibrée, où la pensée se déploie, s'anime, s'ajuste, se balance, se fortifie, d'où elle jaillit lumineuse et s'envole vers le lecteur pour l'instruire, le séduire et le conquérir.

***

Tel fut l'art classique, et tout ce par quoi fut retenu le bon goût de Désiré Nisard. Comment, avec cette pensée maîtresse, a-t-il construit son œuvre de critique ? Il a consacré au dix-septième siècle deux volumes sur quatre de l'*Histoire de la Littérature française*. On peut croire qu'il y a disproportion des parties, mais cette disproportion est un effet de logique. Nisard néglige, ou il exécute rapidement, les auteurs qui n'ayant pas représenté avec assez de force l'esprit français, n'ont donné à l'histoire qu'une

œuvre secondaire. Il concentre la lumière sur les œuvres principales.

D'autre part, il faut reconnaître que Nisard a écrit sur l'art classique des pages qui comptent parmi les meilleures de la critique moderne. Il a fait magistralement ce que Faguet appelait " l'Histoire de la grandeur et de la décadence des lettres françaises."

On lui reprocha, avec raison parfois, d'avoir été trop sévère pour certains auteurs, pour les génies hasardeux, — tel Fénelon — qui manquèrent de cet équilibre qui est la bonne santé de l'esprit français. Au surplus, ce classique ardent est parfois trop exclusif ; il tient la liberté pour trop suspecte, et il s'applique avec excès à limiter les formes et les moyens de l'art littéraire. Parce que c'est la raison qui est l'ouvrière la plus puissante de la littérature, et que c'est elle qui a procuré le triomphe incomparable du classicisme français, il néglige trop la valeur esthétique et certaine de l'imagination et du sentiment, les ressources précieuses qu'ils peuvent offrir à l'écrivain, les nouveautés utiles dont ils ont enrichi la littérature moderne. Seulement, l'œuvre de Nisard, en dépit de ses défauts et de ses excès, fut une œuvre opportune à une époque où il était bon de rappeler

aux romantiques que la littérature trop personnelle est périlleuse, pleine de faiblesses, toute pleine aussi de choses, sentiments ou fantaisies, qu'emportera avec elle l'heure de vogue qui les fit applaudir. Seuls subsistent, restent au compte permanent de la littérature, les ouvrages où s'est fixée une part inaltérable du beau et du vrai universels.

Et Nisard pourra écrire avec assurance dans la préface de la deuxième édition de son ouvrage, et pour se défendre des attaques dont il fut l'objet : " Je ne crois pas avoir fait tort à la littérature de mon pays en l'admirant comme l'héritière des deux littératures universelles, et en lui reconnaissant pour titre d'hoirie, la supériorité de la raison."

II

N'est-ce pas encore cette supériorité de la raison classique qu'un autre critique de ce temps, Saint-Marc Girardin essaiera de montrer dans son *Cours de littérature dramatique?* Saint-Marc Girardin avait commencé vers 1820, dans le *Journal des Débats*, sa lutte contre le romantisme. Il excella à y prouver

aux romantiques que leurs doctrines, libres jusqu'à la licence et à l'anarchie, n'étaient pas un guide suffisamment sûr de l'art français, et qu'au surplus, — et c'est sans doute pourquoi leur art poétique est surtout négatif — ils ne savaient pas très bien ce qu'ils voulaient.

Nommé professeur de poésie française en Sorbonne, il y fut, de 1833 à 1863, l'un des maîtres les plus goûtés et les plus admirés. Il ne portait dans ses leçons ni l'éloquence de Villemain, ni celle de Victor Cousin ; mais, en revanche, il y mettait beaucoup d'esprit, et son cours prenait volontiers l'allure d'une causerie familière et spirituelle. " Il avait tant d'esprit, écrivait M. Faguet, qu'il persuadait ses auditeurs qu'ils en avaient aussi. "

Quel fut l'emploi de cet esprit, l'objet principal de ses leçons ? Saint-Marc Girardin étudia le théâtre des différentes littératures anciennes et modernes, en se plaçant au point de vue spécial de " l'usage des passions dans le drame". " J'ai cherché, écrit-il dans l'*Avertissement* qui précède les cinq volumes du *Cours de littérature dramatique*, j'ai cherché dans ces leçons à montrer comment les anciens auteurs, et surtout ceux du dix-septième siècle, exprimaient

les sentiments et les passions les plus naturels au cœur de l'homme, la tendresse paternelle et maternelle, l'amour, la jalousie, l'honneur ; et comment ces sentiments et ces passions sont exprimés de nos jours. "

Ce sujet est l'un des plus vastes qui soit. L'histoire du sentiment, c'est l'histoire de l'humanité. Le professeur le savait bien : " Quoique les sentiments du cœur humain ne changent pas, dit-il au début de sa deuxième leçon, cependant ils ressentent aussi l'effet des révolutions religieuses et politiques qui se font dans le monde. Ils gardent leur nature, mais ils changent d'expression ; et c'est en étudiant ces changements d'expression que la critique littéraire fait, sans le vouloir, l'histoire du monde."

Et Saint-Marc Girardin ne se défend pas, en faisant cette histoire du monde et de ses passions dramatiques, de faire aussi un cours de bonne morale. " J'ai aimé à montrer, autant que je l'ai pu, l'union qui existe entre le bon goût et la bonne morale. Je n'ai certes pas dû manquer à ce devoir, qui est la plus noble partie des fonctions du professorat." [1]

Et le cours de morale de Saint-Marc Girardin consiste donc à étudier au théâtre chacune des grandes

1. *Cours*, I, Avertissement.

passions humaines, depuis l'antiquité jusqu'à l'époque romantique, pour montrer que c'est le christianisme qui a fait rendre à ces passions humaines leur maximum de vertu, qu'il a marqué le point culminant de la morale, et qu'il faudrait craindre, si le christianisme devait disparaître, que tout ce progrès décisif fût compromis.

Mais le dessein de Saint-Marc Girardin est plus encore celui d'un critique littéraire que celui d'un moraliste. Et son *Cours* se transforme dès la deuxième leçon en une démonstration qui va tourner contre le romantisme. Le procédé est celui-ci. Le professeur évoque les grandes passions du théâtre classique, du théâtre le plus humain qui fût, pour en montrer la haute tenue psychologique et dramatique, et pour accabler de tout le poids de cette gloire les drames de Victor Hugo et du premier Alexandre Dumas. Les anciens, les Grecs, et ces autres anciens plus rapprochés de nous qui furent les classiques du dix-septième siècle, Corneille et Racine, par exemple, surent, mieux que les romantiques, peindre les passions, et montrer en elles ce qu'il y a d'éternellement, mais aussi de supérieurement humain.

Saint-Marc Girardin donne comme premier exem-

ple, les façons très différentes dont les théâtres ancien et moderne ont exprimé ce sentiment, qui est en nous le premier et le plus profond, et le plus irrésistible : l'amour de la vie. Il examine comment on meurt sur la scène classique ou romantique pour voir comment et par quels sentiments on y est attaché à la vie. Apprendre aux hommes à mourir, en ne faisant dire aux héros qui meurent, que les regrets de la vie qui sont dignes de l'homme, voilà ce qui doit préoccuper le poète dramatique ; et puisque c'est l'amour de la vie qui se traduit dans les plaintes de l'Iphigénie d'Euripide et de la Catarina de Victor Hugo, il est aisé de voir par ces exemples qu'Euripide, et surtout Racine, qui plus tard a refait Iphigénie, savaient mieux que M. Victor Hugo le fond immuable et très noble de la nature humaine.

Les classiques savaient mieux mourir et donc mieux apprécier la vie que les romantiques. Iphigénie, sans doute, regrette d'être sacrifiée, pour le salut de sa patrie, par son père Agamemnon. Hélas ! ce n'est qu'au prix de sa mort que des vents propices pousseront vers Troie la flotte des Achéens. Elle ne fait pas bon marché de sa jeunesse et de ses espérances ; elle pleure, mais aussi elle se résigne. " C'est là, dit

Saint-Marc Girardin, le triomphe de l'art grec : il excite la pitié, mais il ne l'épuise pas ; il mêle, dans le langage de ses victimes, la plainte et la résignation. afin qu'elles inspirent à la fois l'attendrissement et le respect, et que ces deux sentiments se tempèrent l'un par l'autre dans l'âme du spectateur. L'art grec cherche toujours à maintenir un juste équilibre entre ces deux émotions." [1]

Vous souvenez-vous de ces plaintes d'Iphigénie, qui ont je ne sais quoi de calme, de naïf et de gracieux, où passe le doux regret d'une jeunesse qui va mourir ?

" Mon père... laissez-moi, comme une suppliante, prosterner à vos genoux ce corps destiné à un si prompt trépas, et que ma mère a enfanté avec douleur. Ne veuillez pas que je meure avant le temps : la lumière est si douce à voir ! Ne me faites pas descendre aux ténèbres souterraines. C'est moi qui la première fois vous ai appelé père ; c'est moi qui, placée sur vos genoux, recevais et vous rendais vos caresses..." Puis Iphigénie évoque d'autres souvenirs et les espoirs de son enfance, sur un mode à la fois mélancolique et ferme, et elle termine par ce motif bien grec, par ce retour vers la lumière, si belle

1. *Cours*, I, p. 20.

sous le ciel oriental : " Mon père, je veux vous convaincre par une dernière parole : rien n'est plus doux pour les mortels que de voir le jour ; personne ne souhaite la nuit des enfers ; c'est folie que de vouloir mourir..." [1]

L'Iphigénie de Racine est plus résignée encore que celle d'Euripide. Et Saint-Marc Girardin voit dans cette dignité plus grande devant la mort un effet de la vertu du christianisme. Il cite les beaux couplets de Racine, et il ajoute: " Peut-être me trompé-je ; mais, dans cette supplication modeste et réservée, je sens la vierge chrétienne qui craint de montrer trop d'attachement aux joies de la vie, et la martyre qui s'efforce de mourir sans regret." [2]

Que fera le théâtre moderne de ce sentiment très légitime de l'amour de la vie ? Comment mourront sur la scène ses victimes de toutes sortes de passions moins nobles que l'amour de la patrie ?

Victor Hugo venait justement de répondre à cette interrogation, en donnant au théâtre romantique *Angelo*. Angelo, tyran de Padoue, annonce à sa femme, dont le cœur est infidèle, qu'elle va mourir.

1. *Cours*, I, p. 23-25.
2. *Cours*, I, p. 26.

Elle n'a que la liberté de choisir entre le fer et le poison. Catarina paraît d'abord se résigner, et elle s'approche de la table où est le flacon. Mais tout à coup elle recule, et laisse échapper ces plaintes violentes et presque vulgaires :

Non, c'est affreux ; je ne veux pas ! je ne pourrai jamais ! Mais pensez-y donc encore un peu, tandis qu'il en est temps ; vous qui êtes tout puissant, réfléchissez. Une femme, une femme qui est seule, abandonnée, qui n'a pas de force, qui est sans défense, qui n'a pas de parents ici, pas de famille, pas d'amis, qui n'a personne ! l'assassiner ! l'empoisonner misérablement dans un coin de sa maison ! Ma mère ! ma mère ! ma mère !...

Ne me dites pas d'avoir du courage, je vous en prie ! Est-ce que je suis forcée d'avoir du courage, moi ! Je n'ai pas honte de n'être qu'une femme bien faible et dont il faudrait avoir pitié ! Je pleure parce que la mort me fait peur. Ce n'est pas ma faute ![1]

En vérité, quelle distance d'Iphigénie à Catarina ! Et ne trouvez-vous pas qu'il y a quelque chose de terne et de plat dans ces lamentations brutales, et que le style de Victor Hugo nous fait regretter celui d'Euripide ? Au surplus, comme le fait remarquer Saint-Marc Girardin, les sentiments qu'exprime Catarina sont vrais et naturels ; mais ils sont d'ordre inférieur. Il y a bien ici l'horreur de la mort et l'amour

1. *Cours*, I, p. 34.

de la vie, mais ce qu'on entend surtout c'est " le cri du corps livré aux angoisses de l'agonie plutôt que le cri de l'âme. C'est ici contre la mort une révolte toute physique." [1] Victor Hugo supprime, ou ne trouve comment exprimer les sentiments les plus nobles, les plus élevés, ceux qui s'adressent à la vraie pitié de l'homme. Catarina est naturelle, Iphigénie était plus humaine. Et le romantisme, qui flatte l'égoïsme et qui vit des passions du *moi*, ne s'élève pas ici jusqu'à ces sentiments supérieurs où se rencontrent en un idéal plus digne de l'homme les personnages de la tragédie classique.

Ailleurs Saint-Marc Girardin regarde mourir Hamlet ; et il observe encore que les adieux du héros de Shakespeare sont pleins de satire et de dédains pour le milieu, la société où il vit, tandis que ceux d'Ajax de Sophocle sont pleins d'amour et de regrets pour l'universelle nature. Et il ajoute, pour montrer comme nos salles étroites de théâtre moderne se prêtent moins que le théâtre grec, construit en plein air, à l'expression des sentiments les plus généraux et aux regrets de la nature, une page que je veux vous lire. Elle est délicieuse ; elle vous fera connaître la

1. *Cours*, I, p. 35.

manière du professeur, et elle vous fera voir aussi que j'ai eu tort de dire que Saint-Marc Girardin, qui avait de l'esprit, ne mettait pas d'éloquence dans ses leçons.

Il n'y a pas moins de différence entre le théâtre où Hamlet expose ses doutes mélancoliques, et celui où Ajax fait à la beauté du jour et à la fraîcheur des eaux ses brillants et funèbres adieux, qu'il n'y en a entre leurs paroles mêmes. Le théâtre antique n'était pas une salle renfermée et ténébreuse, éclairée par la lueur des quinquets, où l'on vient passer le soir une heure ou deux dans de petites niches de bois ; où le héros tragique, quand il parle du soleil, lève les yeux vers un lustre plus ou moins bien allumé, et, quand il invoque le ciel, regarde un plafond de bois peint, ou bien, au-dessous du plafond, la dernière galerie pleine de spectateurs tumultueux et débraillés.

Le théâtre antique était placé sur le penchant d'un coteau, avec le ciel pour plafond, les montagnes et la mer pour décorations. Quand Ajax, sur un pareil théâtre, saluait pour la dernière fois le soleil et la douce clarté du jour, le soleil brillait vraiment au haut des cieux et éclairait le visage mourant du héros et les regards attendris des spectateurs. " Salamine, sol sacré de ma terre natale ! " s'écriait Ajax ; et tous les spectateurs (car je me figure une représentation de l'*Ajax mourant* au théâtre de Bacchus à Athènes), tous les spectateurs pouvaient voir Salamine et son golfe glorieux. La voilà au milieu des flots qui murmurent encore le nom de Thémistocle, la voilà, cette île que le soleil marque de sa lumière et l'histoire de ses souvenirs... [1]

Ainsi parlait Saint-Marc Girardin ; ainsi s'appliquait-il à glorifier le théâtre des anciens et à le préférer à celui des modernes.

1. *Cours*, I, 29.

Son influence fut grande sur le public universitaire, sur tous ceux qui recherchaient ses spirituelles leçons. Il paraît aujourd'hui un peu oublié. M. Faguet a donné de cette diminution de sa gloire une raison décisive. " Il a perdu beaucoup à mourir, comme tous les hommes, à ce qu'on croit ; et comme tous les hommes d'esprit, à coup sûr."

III

Non moins que Saint-Marc Girardin, Armand de Pontmartin eut, lui aussi, malgré tout son esprit aristocratique, le tort de mourir. Il est vrai qu'il ne se pressa pas d'en finir, puisqu'il n'y consentit qu'à quatre-vingts ans, étant né en 1811, et n'étant mort qu'en 1890.

Il faut pourtant ici rappeler son nom ; et il faudrait l'évoquer avec celui de Sainte-Beuve, pour ce qu'il représente, lui aussi, mais avec beaucoup plus de discrétion et d'honnêteté, la critique biographique et psychologique. Les *Samedis* de Pontmartin font tout de suite penser aux *Lundis* de Sainte-Beuve.

Et comme il y eut des *Nouveaux Lundis*, il y eut aussi des *Nouveaux Samedis*. Ceux-ci, parus chaque semaine dans la *Gazette de France*, se multiplièrent en vingt volumes et sont des causeries élégantes, fines, anecdotiques, qui furent extrêmement goûtées. Ils avaient été précédés de *Causeries littéraires* (3 vol.), des premiers *Samedis* (3 vols) et des *Semaines littéraires* (3 vols). Il furent suivis des *Jeudis de Mme Charbonneau* (1 vol,), parus en 1862, qui contiennent une galerie de vivants portraits, et aussi des neuf volumes de *Souvenirs d'un vieux critique*, parus de 1884 à 1888.

C'est donc une œuvre considérable qu'a laissée Pontmartin, et où l'on voit passer en mouvement rapide, avec leurs gestes personnels et leurs attitudes variables, tous les personnages de la vie littéraire contemporaine. L'auteur, issu d'une vieille famille noble d'Avignon, était royaliste et catholique. Il porta, sans forfaire, dans ses études de littérature, d'histoire et d'art, cette double conviction politique et religieuse. Et il fut donc, à une époque, vers la fin du régime de Juillet, sous le second empire et la troisième république, à une époque où la littérature universitaire et officielle s'était éloignée des premières

inspirations religieuses du romantisme, pour se faire hostile à la foi et souvent à la morale catholique, il fut tout simplement un réactionnaire. Il en faut, au moment où les grandes puissances dérivent vers l'indifférence, le scepticisme ou vers le mal. L'idéal chrétien ne perd jamais ses droits à la représentation nationale. Sans doute, les représentants d'un idéal supérieur sont plutôt mal vus et bousculés par ceux qui conduisent à d'autres objets la foule passionnée et ardente ; mais ils ont du moins le mérite grand d'avoir tenu haut, au-dessus des souffles mauvais, le flambeau qui ne doit pas s'éteindre.

Or, la littérature romantique ayant quitté le pays des rêves et des métaphores pour se faire réaliste avec Balzac, c'est-à-dire curieuse de vie réelle, appliquée à en faire voir tous les aspects, même ceux qui n'ont rien à faire avec le beau et le bien ; puis cette littérature, qui avait peu à peu émoussé la pudeur de l'imagination et de l'esprit, s'étant enhardie de toutes les complicités du lecteur avide de gros plaisirs, et s'étant faite *naturaliste* avec Émile Zola, pour en prendre plus à son aise avec la nature, et pour promener sur toutes les plaies, sur toutes les maladies morales de l'espèce humaine son appareil photogra-

phique, il fallait bien que quelqu'un ou quelques-uns, parmi les critiques, se fissent les gardiens traditionnels de la morale, eussent le courage de dénoncer les hardiesses du libertinage et de la débauche littéraire. Armand de Pontmartin fut de ceux-là, et pendant près d'un demi-siècle, il lutta contre le mal intellectuel envahissant, et contre la pornographie des réalistes et des naturalistes. Il s'attaqua surtout aux chefs de ces deux écoles, Balzac et Émile Zola. Émile Zola, qui eut autrement d'audace que Balzac, et qui transforma le roman en un mauvais lieu littéraire, fut l'objet d'articles vigoureux, cinglants, qui le firent bondir sous le fouet du critique. Une querelle s'engagea, dont on retrouve l'écho dans le premier volume des *Souvenirs d'un vieux critique*.

Pontmartin y a des mots aigus et cruels pour Zola. Il y parle de ces livres qui ne sentent pas bon, qu'on n'ose colporter en public, qu'on lit, non pas sous le manteau, mais sous l'éventail.[1] Et Zola ayant fait allusion à sa gloire, triomphante avec les libertés républicaines, pendant que restaient opprimées sous la défaite les causes littéraires, religieuses et

1. *Souvenirs*, I, 373.

politiques que représentait Pontmartin, celui-ci lui répondit avec une émotion éloquente :

" Vous êtes un vainqueur ; moi, je suis un vaincu ; oui, vaincu depuis cinquante ans, et je m'en fais gloire; vaincu avec la justice, avec la vérité, avec le droit, avec l'honneur, avec la lumière, avec la liberté, avec l'Alsace, avec la Lorraine, avec la France ; — je ne dis pas avec la Religion, plus victorieuse dans ses défaites que dans ses triomphes ; vaincu en bien bonne compagnie..., avec les ordres religieux que l'on disperse, avec les sœurs de Saint-Vincent de Paul que l'on expulse... Oui, je suis vaincu, et cette qualité de vaincu justifierait, au besoin, toutes les erreurs de ma critique. Ce n'était pas de l'aveuglement, c'était du patriotisme.—"Sire, j'ai parié pour vous," répondait Talleyrand à Napoléon, qui lui reprochait de s'être enrichi trop vite. Talleyrand avait parié pour Bonaparte, et il avait gagné : j'avais parié pour la France, et j'ai perdu." [1]

***

Je vous ai dit que Pontmartin avait pris à son usage les méthodes de Sainte-Beuve, à savoir l'art d'expli-

1. *Souvenirs*, I, 378-379.

quer par la biographie et la psychologie les œuvres littéraires. Et c'est ce qui fait encore si instructives ses critiques, et ce qui transforme ses ouvrages en des chapitres vivants d'histoire contemporaine. Mais il faut ajouter que Pontmartin n'usa qu'avec réserve du droit de pénétrer dans la vie des auteurs; il pouvait reprocher à Sainte-Beuve ses libertés, ses indiscrétions trop grandes ; et il a fait du critique des *Lundis*, si fin mais souvent aussi onctueux et perfide, un portrait classique que l'on croirait détaché des caractères de La Bruyère.

Caritidès a reçu du ciel, auquel il ne croit plus, un goût exquis, une finesse de tact extraordinaire, de merveilleuses aptitudes de critique, relevées et comme fertilisées par de rares qualités de poète. Il possède et pratique en maître l'art des nuances, des sous-entendus, des insinuations, des infiltrations, des évolutions, des circonlocutions, des précautions, des embuscades, des chatteries de la haute école, de la stratégie ou de la diplomatie littéraire. Il excellerait à distiller une goutte de poison dans une fiole d'essence, de manière à rendre l'essence vénéneuse, ou le poison délicieux... On assure qu'il passe son temps à colliger une foule d'armes défensives et offensives, de quoi accabler ceux qu'il aime aujourd'hui, et qu'il pourra haïr demain, ceux qu'il déteste à présent et dont il peut se venger plus tard. Caritidès aurait pu être la plus irrécusable des autorités, il n'est que la plus friande des curiosités littéraires.[1]

1. *Souvenirs*, I, 119-134.

***

Ainsi maniait la langue et l'esprit Armand de Pontmartin. Et nous pourrions retrouver ces qualités de finesse et de précision, et d'autres aussi, et par exemple, d'opulence et de coloris, dans un article qu'il consacrait un jour à Paul de Saint-Victor. Il y louait le premier volume des *Deux Masques*, qui venait de paraître, et qui annonçait l'œuvre si pénétrante, mais si éblouissante aussi, et toute ruisselante de lumière grecque, que fut la critique de Paul de Saint-Victor.

On sait que ce critique dramatique, né à Paris en 1827, et mort en 1881, à cinquante-quatre ans, dans la pleine vigueur de son talent, avait voué un culte particulier au théâtre de l'antiquité classique. Critique du théâtre parisien pendant plus de vingt-cinq ans, obligé, par état, d'entendre toutes les nouveautés et aussi toutes les pauvretés du mélodrame, du vaudeville, et de la farce du jour, Paul de Saint-Victor allait chercher de nobles compensations dans l'étude des drames d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Le théâtre grec était comme un temple qui servait de refuge à cet évadé, à ce fugitif des laideurs contemporaines.

Et il composa donc ces *Deux Masques*, qui sont de très brillantes critiques du théâtre ancien et du théâtre moderne, le théâtre ancien occupant d'ailleurs deux volumes sur trois, de cette œuvre restée inachevée.

Paul de Saint-Victor, qui fut admirateur du romantisme, du romantisme tel qu'on le trouve dans ses plus hautes œuvres, était aussi par instinct un classique. Non pas un classique sévère et exclusif, comme Désiré Nisard, mais un classique qui se portait de préférence vers les œuvres où éclate la beauté humaine et universelle. Et c'est quand le romantisme s'affaiblit, se dégrada, dégénéra tour à tour en réalisme et en naturalisme que Paul de Saint-Victor s'enfuit vers l'Hellade, et se fit athénien.

Or, Paul de Saint-Victor voulut faire pour le théâtre grec, ce que la critique moderne avait fait pour d'autres œuvres : il voulut, pour faire mieux comprendre Eschyle, ou Sophocle, ou Euripide, ou Aristophane, les replacer dans leur milieu historique, et reconstituer autour de leurs drames les légendes de cette mythologie qui remplit de ses oracles le théâtre d'Athènes. Il se plongea donc dans l'étude des mythes anciens, et dans l'atmosphère où ils se sont développés. Le critique se fit citoyen du siècle de

Périclès, pour mieux connaître ses dieux et ses héros, pour circuler à loisir dans les rues et sous les portiques d'Athènes, pour respirer les parfums de l'Hymette, et tendre son front à la caresse des souffles de l'Attique. Il emplit ses yeux de cette lumière très douce à laquelle les héros tragiques faisaient de si touchants adieux. Et quand il eut ainsi étudié, pensé, et vécu son sujet, il donna ces chapitres de critique, si copieux, si riches d'impressions et de couleurs, si brillants que leur éclat, à la longue, fatigue les yeux du lecteur.

Pontmartin présenta au public le premier volume des *Deux Masques*. Et il s'appliqua à montrer comment l'auteur s'était transformé sous l'effort loyal de sa pensée, et comment il avait réussi à reconstituer sous nos regards les spectacles de la mythologie ancienne. Et à propos du deuxième chapitre intitulé *Grandeur et Décadence de Bacchus*, Pontmartin écrivit une page enthousiaste où il définit l'art, le style dionysiaque de Paul de Saint-Victor.

Celui-ci avait raconté à propos des exploits de Bacchus, dieu de la vigne et de l'ivresse, une légende merveilleuse, " un conte de Perrault enchassé dans un chant d'Homère". Voici comment Pontmartin

résume cette légende, et se représente le critique : [1]

Des pirates tyrrhéniens enlèvent Bacchus, qu'ils prennent pour un fils de roi et de qui ils espèrent une riche rançon ; mais voici que le captif devient le maître du navire et se joue de ses ravisseurs. Ses liens d'osier se détachent et tombent d'eux-mêmes. Les mâts se changent en ceps, les voiles disparaissent sous des grappes colossales, le pont se transforme en vigne, le fond de cale en cave, le gouvernail en treille ; un lierre grimpe au mât comme au tronc d'un chêne, et un dragon volant s'y enroule en guise de liane. Les chevilles des avirons se parent de couronnes ; la carène s'ouvre comme la bonde d'une tonne et vomit un vin pourpré qui rougit les ondes. Un lion rugissant paraît à la poupe ; un ours s'élance de la cale gueule béante... L'enchantement s'étend au delà du vaisseau ; la mer se couvre de végétations et de verdures ; des guirlandes de rose festonnent l'écume des vagues. Le bêlement des troupeaux complète l'illusion et le mirage de ces prairies. Les pirates épouvantés se jettent dans la mer, où ils sont changés en dauphins...

Je me figurais, à cette lecture, l'écrivain enveloppé dans la féerie qu'il retrace. Sa plume m'apparaissait comme un thyrse couvert de feuilles et de fleurs ; son encrier comme une amphore sculptée par un contemporain de Praxitèle ; son encre me rappelait ce fameux vin du Sénat de Brème, dont chaque goutte vaut un florin. Moi-même, malgré ma sobriété de valétudinaire, je n'étais plus bien sûr de mon équilibre ; j'avais ma part de ce vertige... Tout ce que je voyais me semblait, non pas lavement, comme à M. de Pourceaugnac, mais vigne, treille, pressoir, cuve, tonneau, baril, coupe, gobelet, flacon, bouteille, cru de Bordeaux et mousse de Champagne ; ma table s'agitait comme un œgipan, mes chaises dansaient comme des ménades ; des grappes vermeilles se suspendaient au chevrefeuille enlacé à ma fenêtre ; mon chat prenait des airs de tigre ; les abeilles murmuraient à mon oreille les échos de la grotte de Nysa et des coteaux de l'Hymette : j'avais besoin de reprendre mon aplomb et de recueillir

1. *Souvenirs*, I, 126-127.

mes esprits pour me dire : " Mon Dieu ! que de chemin il a fallu faire pour arriver de ce carnaval païen à *Polyeucte* !"

***

Voilà comment le style de Paul de Saint-Victor enivrait de poésie grecque le vieux Pontmartin. Vous éprouverez des joies semblables à lire, dans les *Deux Masques*, au début des études sur Sophocle, la description d'Athènes devenue le foyer d'une incomparable renaissance. Nul n'a mieux montré la ville de Périclès enveloppée de sa lumière, et faisant rayonner la beauté de ses arts sur le monde grec ; nul n'a plus admiré ce peuple athénien qui est une élite, et " dont les tumultes sont une harmonie "...

Lorsque Sophocle arrive, la Grèce est dans Athènes et Athènes est dans la lumière. L'ombre de l'Asie ne pèse plus sur elle ; le glaive de Marathon, la rame de Salamine ont dissipé, en le frappant, ce gigantesque fantôme. Les vagues et serviles armées de Xerxès, écume et poussière, se sont brisées contre l'héroïsme d'une poignée d'hommes libres... Délivré du péril barbare, le génie attique se développe avec une admirable souplesse. C'est Ulysse sorti de l'antre du Cyclope, et s'élançant, à force de rames, en pleine Odyssée. Athènes règne sur la mer : cette bordure grecque que, selon le beau mot d'un ancien, les colonies de l'Hellade ont " cousue à tous les rivages barbares ", est la frange de son manteau. Un bas relief antique montre les Néréides attachant des festons au bas de la robe de Déméter : les marins d'Athènes parent ainsi leur contrée. Une constellation d'îles se groupe autour d'elle ; son commerce sillonne la Méditerrannée comme

un champ mouvant, et lui fait rendre des moissons de richesses. Les navires partent, par myriades, de son port, et vont, en volant sur les eaux, butiner le monde...

Au dedans, un peuple qui est une élite, qui règne sur lui-même en se gouvernant ; une démocratie qui s'agite et que la loi mène, et dont les tumultes sont une harmonie. Périclès est le bon génie plutôt que le chef de sa politique, il commande par l'intelligence et par l'éloquence ; il n'entraine le peuple vers ses desseins que par les chaînes d'or qui coulent de ses lèvres : la persuasion est sa seule puissance. Athènes renaît sous ce principat tutélaire ; elle sort de ses ruines dans un triomphe de chefs-d'œuvre.[1]

A voir plus loin, au cours des études sur Aristophane, le tableau d'Athènes en proie aux sophistes; à voir surtout la silhouette de Socrate, errer dans les carrefours, et jeter sur les passants le filet de sa dialectique, vous auriez la sensation d'être mêlés pour une heure aux discussions qui ont tant passionné la jeunesse oisive contemporaine de l'auteur des *Nuées*.

Que voulait cet homme errant et oisif, qui n'avait d'autre métier que d'embaucher les esprits ? A quoi tendaient ses questions subtiles et son ergotage perpétuel ? Sa laideur ignoble choquait un peuple amoureux du beau. Il avait le front abrupt, les yeux effrontés, la bouche cynique, la barbe hirsute, le nez écrasé, le ventre enflé d'un satyre. Au milieu des beaux éphèbes dont il s'entourait, c'était Silène ou Marsyas dans un groupe de demi-dieux. Les potiers copiaient sa face sur le ventre de leurs amphores, quand ils avaient un masque bachique à représenter... Platon lui a prêté les ailes et la musique divine de son style,

1. *Les Deux Masques*, II, 8-10.

mais sa conversation réelle rampait terre à terre. Il farcissait ses propos de trivialités et de quobilets... Sa parole sentait les odeurs de l'échoppe et du carrefour. Tout le jour il courrait les marchés, les boutiques des barbiers, les maisons des coutisanes, les gymnases, sans autre but que de controverser et de discourir ... On le voyait, embusqué sous les portiques, comme un voleur d'âmes, arrêter les jeunes gens, les prêtres, les stratèges, les juges, au passage, pour les mettre à la torture de sa dialectique et leur arracher l'aveu de leur ineptie. Cette dialectique, masquée d'une fausse bonhomie et d'hypocrite envie de s'instruire, ressemblait étrangement à la sophistique, et Aristophane pouvait s'y méprendre. [1]

***

Laissez-moi vous dire, avant de terminer, que Paul de Saint-Victor, avec ce style en reflet et en relief, qui est le sien, représente ce qu'on pourrait appeler la critique plastique, ou la critique parnassienne, celle qui s'inspire des formes d'art qu'ont ciselées pour la poésie nouvelle, et à l'imitation de Théophile Gautier, les poètes du Parnasse contemporain. On sait que ce fut le sort de la poésie lyrique, après avoir flotté dans les rêves imprécis de Lamartine, de se transformer vers 1850, en une strophe solide, éclatante et ferme comme le marbre, et sur laquelle jouent et flamboient tous les rayons du prisme.

1. *Les Deux Masques*, II, 426-428.

Ce que Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, ont fait pour la poésie, Paul de Saint-Victor voulut le faire pour la prose. Mais il ajouta au marbre, au métal et à la couleur, et pour animer la phrase qui risquerait de s'immobiliser dans la sculpture, il ajouta le grand souffle de l'éloquence. Paul de Saint-Victor fut l'un des plus éloquents des critiques du siècle dernier. Ses paragraphes sont tour à tour des bas-reliefs ou des odes. Il entraine dans le mouvement de son imagination et de sa période. Et il excelle alors, non pas toujours à rendre un compte exact des ouvrages qu'il analyse avec trop d'enthousiasme ou de passion, mais toujours à les faire admirer et à les faire lire.

C'est donc par un panégyriste fervent d'Athènes et de ses grands poètes que nous terminons cette conférence. Paul de Saint-Victor se rencontre avec Nisard dans le culte de l'antiquité grecque. Tous deux, avec Saint-Marc Girardin, d'ailleurs, et aussi Pontmartin, nous persuadent encore que les littératures modernes, quoi qu'elles fassent, et de quelques nouveautés utiles qu'elles se puissent orner, ont besoin de se retourner toujours, comme vers leurs mères, vers ces littératures anciennes où le

génie de l'homme s'est pour jamais exprimé en œuvres impérissables. Et il faut louer les plus grands critiques du siècle dernier, de ce qu'ayant su reconnaître, pour la plupart, les mérites réels de la littérature nouvelle, ils ont cependant, et sans cesse replacé sous le regard inquiet des contemporains, les grandes images et les grandes lumières de la beauté classique.

14 janvier 1918.

QUATRIÈME CONFÉRENCE

Taine et Brunetière

Sommaire : Transformation de la critique sous l'influence du positivisme. — Hippolyte Taine. — Le déterminisme philosophique et littéraire : — Théorie de la faculté maîtresse. *Essai sur Tite-Live.* — Les influences de la race, du milieu, du moment. *Histoire de la Littérature anglaise. La Fontaine et ses Fables.* — Méconnaissance du rôle de la volonté. La critique ne peut être une science exacte. — Ferdinand Brunetière. Son portrait. — Première lutte : le *Roman naturaliste.* — Le naturalisme classique. — La critique évolutioniste. Vraisemblance et excès. — Les préférences de Brunetière : Pascal et Bossuet. — La conversion. — Conclusion.

Nous allons assister, vers le milieu du siècle dernier, à une transformation profonde du genre que nous étudions. Jusqu'ici, la critique a été principalement littéraire : c'est-à-dire que, malgré les points de vue très différents où ils se plaçaient, les critiques étaient principalement occupés à rechercher dans les ouvrages de l'esprit la part de beauté et de vérité, la mesure de philosophie ou d'esthétique qu'ils pouvaient contenir. Classiques ou romantiques, critiques historiques ou biographiques, tous s'appliquaient à étudier d'abord dans une œuvre, avec les formes variables de l'art, le fonds substan-

tiel des idées ou des faits. Villemain et Sainte-Beuve ont bien cherché à expliquer par des influences extérieures ces formes d'art et ces substances d'idées, mais, en général, ils ne paraissaient pas avoir perdu de vue l'objet principal de la critique qui est l'examen des œuvres elles-mêmes. Tout au plus pourrait-on dire que Sainte-Beuve, quand il a esquissé sa théorie des " familles d'esprit ", et quand il a prétendu que la critique psychologique à laquelle il s'employait pourrait établir ces classements rigoureux d'âmes fraternelles, a indiqué l'orientation prochaine et scientifique de la critique ; mais pour lui encore, la formule n'a guère dépassé l'importance d'une métaphore, et l'on sait qu'il n'a pas cru devoir aller plus loin que les limites mêmes, déjà assez reculées, de sa propre méthode.

Mais Sainte-Beuve, quand il parlait de cataloguer, d'après les œuvres littéraires, les familles d'esprit, subissait visiblement l'influence des études scientifiques et expérimentales, qui se développaient alors avec un prodigieux succès. Cette vogue extraordinaire des sciences exactes, les inventions merveilleuses qu'elles avaient données à l'homme, les résultats rigoureux qu'elles permettaient d'obtenir dans cer-

tains domaines de recherches et d'études, avaient attiré vers elles l'attention et l'admiration de tous les esprits. Le laboratoire devint le lieu saint de l'intelligence, le seul où elle pouvait élaborer en toute certitude la vérité. La philosophie elle-même voulut fréquenter le temple nouveau ; au seuil mystérieux, elle déposa tout ce qui ne peut être vérifié au microscope, tout ce qui ne tombe pas sous les sens ; elle se fit positiviste, sacrifiant à l'idole toutes les richesses accumulées et toutes les hautes certitudes de la métaphysique. Et cette philosophie positiviste, héritant de bien des doctrines du matérialisme, se répandit en France, avec une faveur extraordinaire, dans le monde de l'Université, dans toutes les sphères intellectuelles, officielles ou purement académiques, d'où l'on avait exclu la foi religieuse. Rien ne pouvait mieux que le positivisme satisfaire provisoirement les ambitions, l'orgueil de l'intelligence émancipée, dédaigneuse de Dieu et de la foi.

Nous allons voir ce qu'une telle doctrine, introduite dans le domaine de la critique littéraire, pouvait produire de nouveautés suggestives, de méthodes hardies, d'utiles extravagances, de féconds avortements.

***

Hippolyte Taine, l'une des plus sympathiques et des plus complètes victimes de l'irréligion matérialiste de la seconde moitié du siècle dernier, fut le premier qui engagea dans la voie des sciences expérimentales la critique littéraire.

Né à Vouziers en 1828, dans la foi catholique, orphelin de bonne heure, il commença à Rethel, sous la direction d'un vieux prêtre, des études qu'il s'en alla continuer à Paris, au lycée Bourbon, où il perdit la foi. Dans le milieu rationaliste et impie où il se trouva jeté à quinze ans, il ne put résister aux nouvelles influences qui s'exercèrent sur lui. A vingt ans, il entra à l'École Normale Supérieure, le premier d'une promotion qui fut illustre, et qui compte parmi ses gloires Prévost-Paradol, le cardinal Perraud, Edmond About, Francisque Sarcey. Taine a raconté, dans un journal qu'il écrivit à l'École Normale, le naufrage de sa foi. Il y déclare comment à quinze ans, au milieu de cette jeunesse irréligieuse où le hasard venait de le conduire, il voulut, lui aussi, avec sa seule raison scruter et résoudre tous les problèmes

de la destinée, comment il vit tomber une à une toutes ses croyances, comment un jour il douta de la raison elle-même, et s'abîma dans le scepticisme intellectuel. Et cette page est triste ; on sent que le jeune étudiant y a laissé couler des larmes. " Je m'étais blessé moi-même dans ce que j'avais de plus cher, j'avais nié l'autorité de cette intelligence que j'estimais tant. Je me trouvais dans le vide et le néant, perdu et englouti ". Et il était jeune, il était à l'âge heureux " où l'âme cherche quelque chose où elle puisse s'attacher, comme ces plantes grimpantes qui, au retour du printemps, saisissent avec force le tronc des arbres pour sortir de l'ombre et aller épanouir leurs fleurs à l'air et au soleil. " [1]

Hélas ! le jeune normalien s'était éloigné de l'arbre de vie qui pouvait porter au soleil la fleur de sa jeunesse et de son esprit ; il va maintenant et longtemps, dans les ténèbres, chercher la vérité. Un jour, dans la cour de l'École, il interroge Barnave, et lui demande de lui expliquer l'acte de foi. Barnave le lui explique, commentant le *rationabile sit obsequium* de saint Paul, et Taine de répondre : " Je m'en doutais, on vous

1. Lecigne, *Du Dilettantisme à l'action*, I, 21.

calomnie. Rien après tout n'est plus logique, rien même n'est plus scientifique. L'acte de foi tel que tu viens de me l'exposer, c'est un acte de bon sens. Je voudrais croire. "[1] — Mais le jeune philosophe, que ses commerces intellectuels ont conduit hors de la foi, et qui a perdu cette grâce précieuse, ne peut à son gré la retrouver. D'ailleurs, cet esprit, l'un des plus grands qu'ait produits le siècle dernier, est infatué de lui-même. Il veut être la mesure de tout. Et il en vient à rejeter toujours ces choses de la foi, trop grandes pour être mesurées et limitées par lui.

L'Université elle-même trouvera trop indépendante la pensée de Taine. En une seule année, en 1851, au sortir de l'École Normale, Taine sera professeur de philosophie à Nevers, puis de rhétorique à Poitiers. Ses doctrines parurent bien suspectes à l'éclectisme de Victor Cousin ; et l'année suivante, on envoya le professeur disgracié faire la sixième à Besançon. Taine se déroba, sortit des cadres universitaires, et vint à Paris donner des leçons pour vivre, et pour se livrer à des travaux personnels. Désormais toute l'histoire de sa vie ne sera plus autre chose que l'histoire de ses livres et de son esprit.

1. Lecigne, *Idem, ibid.*

***

Pour se rendre compte de la valeur des ouvrages de Taine, il importe de rappeler d'abord quelle fut sa doctrine philosophique ; c'est de cette doctrine que va sortir toute la partie de son œuvre qui est consacrée à la critique et à l'histoire littéraire.

Je vous ai dit que Taine n'avait plus la foi ; il ne croyait plus au Dieu personnel, créateur du monde. Mais comme, à défaut de Dieu, il faut toujours un maître à l'homme ou à son esprit, Taine reconnut d'abord pour maître Spinoza, et accepta pour siens les dogmes de la philosophie panthéiste. " Tout se meut sous une hiérarchie de nécessités, filles d'une nécessité première. Par cette hiérarchie de nécessités, le monde forme un être unique, indivisible, dont tous les êtres sont les membres. Au suprême sommet des choses, au plus haut point de l'éclair lumineux et inaccessible se prononce l'axiome éternel, et le retentissement prolongé de cette formule créatrice compose, par ses ondulations inépuisables, l'immensité de l'univers... " [1]

1. *Les Philosophes classiques*, p. 370. Cité par Longhaye, *Dix-neuvième siècle*, III ,204. Nous devons beaucoup à cette étude du Père Longhaye, pour cet exposé sommaire des doctrines de Taine.

Ces phrases de Taine, que l'on a beaucoup admirées, contiennent une construction géométrique de l'univers, qui pourrait être acceptable à la foi, si Taine faisait prononcer par quelqu'un l'axiome éternel. Mais ce quelqu'un serait Dieu ; et Taine n'en veut pas. L'axiome se prononce tout seul, et cette page ne devient plus qu'un non-sens magnifique.

D'ailleurs, Taine ne s'attachera pas longtemps au culte de l'abstraction géométrique de Spinoza. Il courra successivement à l'idéalisme transcendental de Hegel, au matérialisme de Stuart Mill, qui le conduira au positivisme d'Auguste Comte. Il se fixera dans le positivisme ; il en sera vers 1860 le maître le plus écouté.

Permettez-moi, pour l'intelligence encore de ce que nous aurons à dire de la critique de Taine, de vous rappeler brièvement, d'après Taine lui-même, sa croyance de philosophe positiviste.

Il n'y a pas en l'homme d'élément spirituel. L'homme est un flux continuel de sensations, d'images, d'impulsions. La pensée est un produit des mouvements de la matière. L'idée vient de l'image, qui vient de la sensation. Notre esprit a la faculté d'abstraire l'image de la sensation, et l'idée de l'image.

Cette faculté d'abstraction est tout ce qui distingue l'esprit de l'homme de l'esprit des bêtes.

Mais parce que tout en nous est matière et mouvements, ces mouvements eux-mêmes sont mécaniquement réglés. Et dans la préface d'un livre dont nous nous occuperons tout à l'heure, *Essai sur Tite-Live*, Taine écrit cette phrase, qu'il emprunte à Spinoza et qu'il fait sienne : " L'homme n'est pas dans la nature " comme un empire dans un empire ", mais comme une partie dans un tout ; et les mouvements de l'automate spirituel qui est notre être sont aussi réglés que ceux du monde matériel où il est compris. "

On ne peut être plus déterministe, ni plus fataliste. On ne peut plus lestement faire bon marché de la liberté humaine. Tout en nous est nécessité par des lois invincibles. Taine écrira dans son *Histoire de la Littérature anglaise*, cette phrase fameuse qu'on lui a tant reprochée : " Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre." [1] A supposer qu'il ait voulu dire tout simplement que le vice et la vertu, comme le vitriol et le sucre, ont besoin de causes qui les produisent, il ne reste pas moins de Taine cette autre déclaration : " Les vices, vertus,

1. Introduction de l'*Hist. de la Litt. anglaise*, p. III.

crimes, actes d'héroïsme, apparaissent... comme des conséquences nécessaires de la nature, de l'imagination, du tempérament, de l'éducation, du milieu physique et moral. "[1] Et enfin cette autre affirmation négative de toute liberté : " Les forces qui gouvernent l'homme sont semblables à celles qui gouvernent la nature... Une civilisation, un peuple, un siècle sont des définitions qui se développent. L'homme est un théorème qui marche." Dans l'esprit de Taine, ce déterminisme géométrique, qui exclut la liberté humaine et la contingence des lois de la nature, est une sécurité prise contre le surnaturel et le miracle, qu'il proscrit avec autant d'ardeur que Spinoza et Renan.

***

Quelle sera sur la littérature et sur les méthodes de critique littéraire de Taine, l'influence de cette philosophie, de ce déterminisme géométrique ?

Le déterminisme philosophique ne peut manquer d'aboutir d'abord au déterminisme littéraire. Et puisque l'esprit humain est soumis à des nécessités mathématiques qui conditionnent son activité, il n'y a plus lieu de reprocher à l'esprit humain d'être,

1. *Revue philosophique*, nov. 1900. Fragment posthume sur la volonté.

en tel ou tel écrivain, ce qu'il est ou ce qu'il fut. De là pour le critique la dispense de juger, de louer ou de condamner, ou comme écrivait Taine, de " proscrire " ou de " pardonner ". Le critique n'est plus qu'un naturaliste, occupé à faire cette " histoire naturelle des esprits ", dont avait parlé Sainte-Beuve. Sa méthode " consiste, écrit Taine, à considérer les œuvres humaines en particulier comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes, *rien de plus*. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne : elle constate et elle explique... Elle fait comme le botaniste... elle est, elle-même, une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines. " [1]

Et donc, comme le botaniste ne reproche pas à telle ou telle plante d'être vénéneuse, ni le zoologiste au héron d'avoir ce long bec emmanché d'un long cou, on ne peut reprocher à un auteur sa littérature immorale, ou ses difformités esthétiques. Et si Michelet, comme s'exprime Taine, n'est qu'une " imagination passionnée ", il est bien parce qu'il est ainsi. Et si Shakaspeare a mis au théâtre une vie humaine qui s'abandonne avec tant d'impétuo-

1. Cité par Brunetière, *Évolution des genres*, p. 250.

sité, et qui montre parfois ce qu'elle a de moins louable, il n'en faut rien reprocher à Shakespeare, et c'est même de toutes les excentricités et de tous les débordements de ses personnages que Taine le louera surtout.

Car Taine, quoi qu'il en ait dit, se permet de juger, et de blâmer, et de louer, autant qu'homme du monde; de quoi d'ailleurs, nous le trouverions toujours justifiable, s'il s'appliquait davantage à louer ce qui est bon, et à proscrire ce qui est mal. Mais le déterministe qu'il fut était doublé d'un pessimiste. L'homme fut toujours pour lui, en son fond naturel et nécessaire, un "' gorille féroce et lubrique ", et il ne s'étonne pas de le voir manifester dans ses actions les instincts irréductibles de sa violente nature ; il le lui pardonne, et il admire dans le théâtre romantique ce beau déchaînement d'une vie intégrale qui est belle de tous les sauvages et libres élans de la passion.

Et l'on sait quelle influence cette sorte de critique, et cette conception de la vie auront sur la littérature réaliste de la dernière moitié du siècle dernier. Parce qu'il n'y a dans l'homme que des sensations et des instincts, les romanciers et les dramatiques se croi-

ront autorisés, comme Taine lui-même, pour mieux écrire l'histoire naturelle de l'homme, et pour obtenir une sorte de grossissement des faits, à observer, à recueillir et à expliquer surtout les cas anormaux et extrêmes. C'est le moi exalté, détraqué, et presque jamais le moi normal, qui remplira les romans et le théâtre de ses morbides exagérations, de ses tapageuses exubérances. C'est le positivisme, augmenté de fatalisme et de pessimisme, qui a envahi la littérature d'imagination de 1850, qui a transformé le théâtre en un mauvais lieu, et le roman en un mauvais livre. L'on devait nécessairement aller de Flaubert à Balzac et de Balzac à Émile Zola. Et si Taine admire tant la comédie humaine de Balzac, c'est que, comme il s'exprime dans ses *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, " avec Shakespeare et Saint-Simon, Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine. " [1]

***

Mais Hippolyte Taine a voulu préciser davantage et systématiser sa méthode de critique littéraire. Il l'a fait dans ses ouvrages principaux de critique,

1. *Nouveaux Essais*, article sur Balzac, pp. 1-94.

dont voici les titres : *Essai sur Tite-Live* (1856), *La Fontaine et ses Fables* (1861), *Histoire de la Littérature anglaise* (1863), *Philosophie de l'Art* (1865-69), *Essais, Nouveaux Essais, Derniers Essais de critique et d'histoire.*

C'est en 1856, dans son *Essai sur Tite-Live*, qu'il exposa et essaya de démontrer par un exemple sa théorie de la " faculté maîtresse ".

Partant de ce principe que nos mouvements, même ceux d'ordre intellectuel, sont aussi réglés que ceux du monde matériel, il déclare, avec Spinoza, que les facultés de l'homme, tout comme les organes d'une plante, dépendent les unes des autres, soumises toutes à une faculté dominante, à une loi unique et rigoureuse qui les produit : si bien que, étant connue cette loi, on peut prévoir et calculer d'avance l'énergie des facultés, et même les reconstruire comme les naturalistes reconstruisent les fossiles. Et il y a donc en nous une faculté maîtresse de toutes les autres, qui communique à toutes, par son action uniforme, un système *nécessaire* de mouvements prévus. J'ai cité à peu près textuellement la *Préface* de l'*Essai sur Tite-Live.*

Il faut donc que le critique s'applique à découvrir la "faculté maîtresse" de l'auteur qu'il étudie. Cette faculté étant connue, il pourra presque *à priori* en déduire les mérites ou les faiblesses, les qualités ou les défauts de l'œuvre littéraire.

Chez Tite-Live, la faculté maîtresse, ce fut la faculté oratoire. Quoi qu'il paraisse, Tite-Live, qui a fait de l'histoire, n'est pas d'abord et principalement un historien, c'est un orateur. Il y a en lui la faculté de l'éloquence, et c'est elle qui met en branle, et qui détermine l'action de toutes les autres. Et Taine nous montre, en des pages, d'ailleurs animées du plus beau souffle, comment a originé la vocation oratoire de Tite-Live. Il fait le tableau large et ingénieux de la Rome républicaine du temps de Cicéron, au milieu de laquelle a vécu Tite-Live, et celui de la Rome impériale, où il a travaillé, et où l'éloquence, chassée de la tribune, s'était réfugiée dans les écoles. Toute l'éducation romaine, à base d'orgueil et de patriotisme, était restée oratoire, et Tite-Live a été le produit de cet ensemble d'influences qui en ont fait le plus grand orateur d'un empire qui proscrivit l'éloquence. L'homme est ainsi déterminé par tout ce qui l'entoure. "Tels que des flots dans un grand

fleuve, nous avons chacun un petit mouvement, et nous faisons un peu de bruit dans le large courant qui nous emporte ; mais nous allons avec les autres, et *nous n'avançons que poussés par eux.*" [1] Tite-Live fut poussé par les flots successifs d'une vie publique où avait surtout resplendi la puissance magnifique du verbe et de la politique, et comme l'écrit Taine, dans Rome, " dans cette ville immense à qui les nations conquises bâtissaient des temples, parmi ce peuple de statues et tous ces monuments de victoire, un Romain pouvait voir se lever la grande image de la patrie, et égaler par son éloquence la majesté du peuple romain." [2]

Mais le génie oratoire de Tite-Live, sa " faculté maîtresse ", a influé sur toutes les parties de son esprit et de son œuvre. Cette faculté anime sa critique qui est trop passionnée et faite d'enthousiasme, elle nuit à sa philosophie, qui est incomplète, n'étant pas non plus assez rigoureuse ; elle s'imprime sur les caractères des personnages, qui sont trop uniformément éloquents. Et Taine, revenant à sa théorie fondamentale, et prétendue scientifique,

1. *Essais sur Tite-Live*, p. 11.
2. *Essai sur Tite-Live*, p. 28.

conclut par cette déclaration déterministe : les traits dispersés du génie de Tite-Live " forment un système. Ils sont les effets d'une qualité unique. Ils montrent, par un exemple illustre, que le monde moral comme le monde physique est soumis à des lois fixes, qu'une âme a son mécanisme comme une plante, qu'elle est une matière de science, et que, dès qu'on connaît la force qui la fonde, on pourrait, sans décomposer ses œuvres, la reconstruire par un pur raisonnement. " [1]

Et Taine, évidemment, exagère sa conclusion ; et il tire d'un exemple ingénieux, une conséquence qui le dépasse. Nous n'insisterons pas sur ce fait que cette théorie déterministe des facultés de l'homme répugne à la notion spiritualiste de la liberté, et qu'elle répugne donc à la véritable, ancienne et éternelle philosophie humaine, mais nous ferons observer que, réduite à l'explication littéraire d'une œuvre ou d'un esprit, elle affirme plus que ne comporte l'expérience. Sans doute, il est juste de constater que chez l'homme il y a, d'ordinaire, un caractère dominant, un tempérament essentiel, et si l'on veut, du moins chez un grand nombre, une faculté

1. *Essai sur Tite-Live*, p. 330.

maîtresse. Et il n'est pas seulement ingénieux, il est intéressant, il est utile d'étudier à cette lumière principale les pensées et les sentiments dont s'est rempli un livre. Le procédé de Taine est fécond ; il renouvelle et enrichit les observations de la critique. Mais il ne faut pas lui demander plus que ce qu'il peut donner.

S'il est juste d'affirmer qu'il y a une faculté maîtresse en Tite-Live, qui est l'éloquence, et une autre en Michelet qui est l'imagination passionnée, et une autre en Chateaubriand qui est la sensibilité mélancolique, qui dira ce que fut la faculté maîtresse de Bossuet, s'il est vrai, comme l'a déclaré unanimement la critique, que ce qui caractérise l'auteur du *Discours sur l'histoire universelle* et des *Oraisons funèbres*, ce fut justement l'équilibre stable et harmonieux de toutes les facultés ? Et comment expliquer que chez Racine, qui ne doit avoir qu'une faculté maîtresse, *Phèdre* et les *Plaideurs*, si différents de caractère et d'inspiration, soient sorties de cette même faculté ? La nature humaine est si diverse, et le talent si variable en un même sujet, qu'il est pour le moins imprudent de les vouloir soumettre à une loi géométrique.

***

Cependant Taine fut tellement pris et comme fasciné par sa méthode, et par ce qu'elle offrait d'utile à la critique, qu'il voulut la renforcer. Et comme il avait aperçu qu'une même faculté maîtresse pouvait se trouver en plusieurs auteurs, et y donner des œuvres différentes, il voulut expliquer ces étranges phénomènes. Il subordonna tout l'esprit des auteurs, et la faculté maîtresse elle-même, aux influences inévitables de la race, du milieu et du moment. Ces trois influences, pense-t-il, dominent les âmes et les œuvres ; c'est elles qui déterminent le caractère des littératures nationales, et c'est elles aussi qui mettent leur empreinte décisive sur la production de chaque auteur en particulier.

C'est dans son *Histoire de la Littérature anglaise* (1863), l'ouvrage de critique le plus considérable et de doctrines le plus condamnables qui soit sorti de la plume de Taine, qu'il développa cette théorie nouvelle. C'est dans cette ouvrage aussi qu'il a le plus abondamment répandu les erreurs du matérialisme, et qu'il a davantage pardonné à " l'animal humain " dont il étudiait le mécanisme fatal.

La théorie elle-même de l'influence de la race, du milieu et du moment, pour brillante qu'elle parût alors dans la prose vigoureuse et imagée de Taine, n'était pas nouvelle. On la trouve, paraît-il, jusque dans Hippocrate, qui en parle dans son *Traité des airs, des eaux et des lieux*. On sait que Fénelon lui consacre une page, dans le chapitre sur la rhétorique de la *Lettre à l'Académie ;* et Montesquieu est revenu lui aussi au dix-huitième siècle, sur cette loi générale.

Taine lui-même l'avait déjà esquissée dans son *Essai sur Tite-Live*, et surtout dans *La Fontaine et ses Fables*. Il y est revenu, pour appuyer, pour développer, et pour systématiser, dans son *Histoire de la Littérature anglaise*.

L'homme, selon Taine, est le produit direct du sol où il est né, comme l'arbre lui-même. Il puise dans ce sol les éléments de sa vie physique et intellectuelle ; il doit donc, comme l'arbre, s'expliquer par ce sol et par la manière dont il y a été nourri. Trois causes nous rendront donc compte du caractère de l'homme, de son génie, de ses façons de penser et de sentir, comme elles rendent compte de la nature et de la force de l'arbre : la race dont il est sorti, le milieu où il a vécu, le moment où il a travaillé.

Le climat et le sol influent sur la race elle-même, sur son tempérament, sur son âme collective, et partant sur l'individu qui est sorti de cette race. Et Taine décrit avec une merveilleuse richesse de mots et de couleurs, l'influence du sol, de la mer et du ciel sur l'âme anglo-saxonne ; il y montre par des visions de poète et d'artiste, comment ces pays de brouillard et de plantureuses végétations, humides et rudes, qui furent le long de la mer du Nord les berceaux de la race, et dans l'île de Bretagne le lieu de son développement, devaient produire ces hommes robustes, forts en chair et en sang, âpres aux plaisirs, pleins d'appétits, capables aussi de patiente réflexion, de générosité fidèle, moins sensibles que les peuples du midi au spectacle de la beauté harmonieuse, mais, sous leur ciel chargé d'averses, plus enclins aux émotions profondes et mélancoliques. Déjà, dans son livre sur *La Fontaine*, il avait fait de cette psychologie géographique et montré comment la Champagne, pays de finesse et d'agrément, de mesure, de sobriété et de belle humeur, devait produire le fabuliste ; plus tard, dans ses études sur la *Philosophie de l'art*, il fera voir dans l'âme des Grecs le rayonnement discret et splendide de la lumière orientale.

Le milieu qui influe sur l'esprit de l'homme, c'est, en plus du climat et de la race, ces conditions particulières de vie physique, intellectuelle ou morale qui font l'éducation de chacun ; le moment, c'est l'heure, chargée de tout le passé qui précède, et qui apporte comme la vitesse aquise par tous les mouvements de la vie antérieure.

Ces trois forces, celles de la race, du milieu et du moment, expliquent tout ce que nous sommes. "Car, écrit Taine, nous parcourons en les énumérant le cercle complet des puissances agissantes, et lorsque nous avons considéré la race, le milieu, le moment, c'est-à-dire le ressort du dedans, la pression du dehors et l'impulsion déjà acquise, nous avons épuisé, non seulement toutes les causes réelles, mais encore toutes les causes possibles du mouvement." [1]

Taine oublie qu'il y a une autre force, dont lui, déterministe, ne se rend pas compte, ou qu'il ne veut pas avouer, c'est la volonté d'un chacun, c'est le libre arbitre qui peut se mettre en travers des influences, les corriger ou les modifier : force consciente et souvent décisive, qui est chez les hommes d'autant plus efficace qu'ils sont plus cultivés. Une race

1. *Hist. de la Litt. anglaise*, Introduction, XXXIV.

inculte ou barbare obéit avec une docilité plus passive à ces influences extérieures et réelles ; une race civilisée mêle à ces influences plus de volonté réfléchie et plus de desseins personnels ; un homme de génie échappe parfois avec une surprenante originalité à l'emprise des hommes ou des choses. Certes, nous ne nions pas, nous Canadiens qui avons bien un peu refroidi tout le long de nos hivers, et sous nos aurores boréales, le sang français que nous avons hérité des ancêtres, nous ne nions pas l'influence du climat sur la race ; et s'il est vrai que les conditions mêmes de notre vie politique, souvent pénibles et douloureuses, ont augmenté la clairvoyance et les aptitudes pratiques de notre esprit, nous ne nions pas non plus que le milieu et le moment entrent comme des facteurs importants dans la composition des âmes collectives et particulières ; mais nous avons conscience aussi de réagir avec une assez considérable liberté contre les rigueurs septentrionales; et si éloignés que nous soyons déjà du type français de 1608, nous ne sommes pourtant pas trop rapprochés encore du type autochtone, montagnais ou algonquin, de la même époque. Et nous savons des compatriotes de Toronto qui trouvent que notre

âme est bien lente à se soumettre aux influences nouvelles, sociales ou politiques, qui règnent sur ce pays, et à se faire anglo-saxonne. Et c'est peut-être, si l'on y regarde de près, cette proportion de libre arbitre et de volonté personnelle, qui pourrait expliquer ce qui reste inexplicable dans le système trop rigoureux de Taine, à savoir que Racine et La Fontaine, qui sont si différents, sont tous les deux de la Champagne, et qu'une même ville qui est Rouen, et une même famille qui est celle de Corneille ont pu produire deux frères si dissemblables, Pierre et Thomas.

Au surplus, si les influences de la race, du milieu et du moment, peuvent en quelque façon expliquer le caractère d'une âme ou d'un esprit, elles n'expliquent pas sa mesure ou sa grandeur ; et l'on ne saura jamais par elles pourquoi il y a des génies à côté de petites intelligences, et pourquoi même Corneille fut plus grand que Rotrou.

***

On le voit donc, le système de Taine pouvait apporter, il apporta à la critique littéraire des moyens nouveaux et avisés de comprendre et d'apprécier,

et d'expliquer les ouvrages de l'esprit, et il faut savoir gré à Taine d'avoir ainsi élargi le champ de la critique, d'y avoir versé des lumières nouvelles, venues de l'espace et du temps. Mais il eut le tort de pousser trop loin ses méthodes, de les systématiser, d'introduire les procédés du laboratoire dans l'étude des âmes et des livres, de vouloir transformer la critique littéraire en une science exacte. Celle-ci ne sera jamais qu'une science d'approximation, à cause de son objet même qui échappe aux instruments de précision expérimentale, et à cause aussi de la grande part de liberté, et parfois de fantaisie, qui est laissée et qui se montre dans l'esprit du critique.

Taine lui-même, par son rare talent d'écrire et par son application au travail, et par ses variations de pensée, a montré comme il avait l'esprit tout à la fois français et personnel. Si j'avais à m'occuper de l'historien, de l'auteur des *Origines de la France contemporaine*, j'aurais à faire voir comment sous le travail de la lumière, bien des préjugés politiques et antireligieux devaient avec le temps tomber de son grand esprit, comment en particulier, après avoir tant méprisé le christianisme et ses dogmes surnaturels, il déclara à la suite de patientes études,

dans ses *Origines de la France contemporaine*, qu'il est " la grande paire d'ailes indispensables pour soulever l'homme au-dessus de lui-même, au-dessus de sa vie rampante et de ses horizons bornés ; pour le conduire... jusqu'à la sérénité ; pour l'emporter, par delà la tempérance, la pureté et la bonté, jusqu'au dévouement et au sacrifice. " [1]

On ne regrette qu'une chose après cette lecture, c'est que Taine, par un illogisme douloureux, n'ait pas voulu se laisser emporter par ce souffle, et par ces ailes, et qu'en 1893, il n'ait pas voulu, pour mourir, envelopper son âme dans cette grande et divine sérénité.

Sa critique littéraire exerça, malgré ses excès de méthodes, et peut-être pour ces excès mêmes, la plus grande influence, à partir de 1860 surtout. Elle régna véritablement pendant une vingtaine d'années sur l'esprit universitaire en France, jusqu'au jour où un autre puissant esprit vint y substituer d'autres moyens, et partager sa royauté. Cet autre esprit capable de commander aux esprits de son temps, et de régner un jour, son jour, dans la littérature contemporaine, ce fut Ferdinand Brunetière.

1. *Origines, Régime nouveau*, II, pp. 118-119.

II

Taine n'aurait pas manqué d'observer que Brunetière étant né à Toulon en 1849, et étant issu de parents bretons, portait en lui l'influence de deux climats et de deux races, et qu'il y avait en son esprit du ciel de la Bretagne et de la lumière de la Provence. Peut-être aurait-il attribué à l'atavisme familial l'obstination de sa volonté, et à la chaleur du midi l'ardeur de son tempérament combatif ; mais il n'est pas sûr qu'il soit nécessaire d'être breton pour être têtu, ou qu'il faille être né sous le soleil de la Méditerranée pour brûler d'un zèle irrépressible.

L'un des disciples les plus fervents de Brunetière, M. Victor Giraud a laissé du maître ce portrait ressemblant, dont on peut retrouver quelques traits caractéristiques dans la prose ardente du critique :

" Petit, maigre, nerveux, d'apparence chétive et presque souffreteuse, il semble n'avoir plus qu'un souffle de vie ; à le voir, nul ne le croirait capable de l'étonnante activité dont il a donné tant de preuves. Pourtant cette physionomie sévère, tourmentée et triste frappe étrangement : la pâleur cuivrée du

visage dit les longues veillées sous la lampe, les lectures hâtives et précipitées, les articles écrits presque d'un seul jet, les leçons fiévreusement préparées, tout l'énorme labeur des vingt dernières années. Le front est haut, " visiblement fait pour penser " ; le menton, carré, révèle l'indomptable énergie d'une volonté que rien ne rebute et qui triomphera de tous les obstacles ; les lèvres un peu grosses, signe de passion, ici toute tournée vers les choses de l'intelligence ; le pli en est facilement dédaigneux et amer... Les yeux très vifs, braqués derrière le lorgnon, fixent avec une telle intensité les objets qu'ils regardent, qu'ils semblent en fouiller les derniers replis... Dans tout cela, il y a bien quelque chose d'un peu dur et, à première vue, de peu aimable. Mais parfois, cette figure énergique et austère s'illumine d'un sourire où il entre plus que de l'indulgence, une véritable et charmante bonhomie ; et sous le masque impassible et froid, on entrevoit le fond d'inépuisable et active bonté ".[1]

Tel est le portrait plutôt grave et laborieux de l'homme. Et c'est la vie, la vie pénible, d'abord, et besogneuse, et pauvre, qui burina sur le visage

1. *Maîtres d'autrefois et d'aujourd'hui*, p. 193.

même de l'étudiant ce premier dessin austère et appliqué. Venu à Paris de bonne heure pour y continuer ses études, Brunetière y prépare ses examens de licence ès-lettres et d'entrée à l'École Normale où il échoue. Ne pouvant recevoir des maîtres de l'École Normale le complément de formation qu'il était venu chercher à Paris, il se met à donner des leçons pour vivre ; dans la pension Lelarge, qui est un " four à bachelier ", il pétrit avec soin la pâte des candidats. Le jour, il travaille avec ses élèves ; la nuit, il travaille pour lui-même, et accumule déjà fiévreusement ces connaissances, cette érudition immense, qui en feront bientôt l'un des esprits les plus documentés de son temps. A cette science des faits, il joint déjà une puissance d'invention extraordinaire, et une ardeur de dialectique qui jette tout de suite de vifs éclairs.

A vingt-cinq ans, Ferdinand Brunetière force les portes de la *Revue des Deux Mondes*, et il commence l'œuvre magistrale qui va remplir sa vie. Ses articles sur le " roman naturaliste " sont tout de suite remarqués, et le jeune critique monte au premier plan de la vie littéraire contemporaine. A cette époque, d'ailleurs, en 1875, la grande critique était devenue vacante.

Sainte-Beuve était mort ; Nisard avait fini d'écrire, et Taine faisait de l'histoire. Les autres, moins écoutés, comme Edmond Scherer et Pontmartin, ou plus dispersés, comme Émile Montégut, n'exerçaient pas sur l'opinion cette sorte de magistrature qui impose le respect et règle les jugements. La littérature française avait besoin d'un nouveau régisseur, et Brunetière apparut avec sa critique toute faite de raison et d'éloquence. Il commanda tout de suite l'attention ; et sa réputation grandit avec chacun des puissants articles dont se firent peu à peu le livre sur le *Roman naturaliste*, paru en 1882, la série, en huit volumes, de ses *Études critiques*, son recueil en trois volumes, *Histoire et Littérature*, les deux volumes d'*Essais sur la littérature contemporaine*, et tant d'autres ouvrages qui se multiplièrent vers la fin de sa trop courte carrière. A quarante-cinq ans, Brunetière était directeur de la *Revue des Deux Mondes*, professeur à l'École Normale Supérieure dont il n'avait pu être l'élève, et académicien. Et ses biographes s'étonnent qu'étant à quarante-cinq ans tout ce qu'il était, l'homme le plus écouté du royaume des lettres, Brunetière fut encore pessimiste !

***

Mais Brunetière était encore pessimiste à quarante-cinq ans, et il le sera toute sa vie, parce que toute sa vie fut un combat, et qu'il vit dans les lettres et dans la société et dans la politique, tant d'ennemis à combattre, et tant de sujets de s'inquiéter et tant de problèmes angoissants à résoudre, qu'il en garda toujours aux plis de son front, et au coin de ses lèvres le stigmate de la souffrance.

Au moment où, en 1875, il entrait à la *Revue des Deux Mondes*, et, par la *Revue*, dans la lutte des idées littéraires et sociales, la littérature française était envahie par le naturalisme triomphant, et les grandes traditions littéraires de la France s'en trouvaient compromises. Il y avait bien aussi l'érudition qui s'employait à produire l'admiration du moyen âge littéraire, qui sortait de la poussière les vieilles chansons de gestes, les romans et les fabliaux, qui s'évertuait à crier au chef-d'œuvre à propos de tout ce qui était plus vénérable qu'artistique, et qui menaçait donc de déplacer, à force de science patriotique, le centre de l'histoire littéraire de la France : et Bru-

netière s'occupera de remettre au point certains enthousiasmes excessifs, mais ce qui, plus que l'érudition du Collège de France, inquiétait le bon goût et la conscience de Brunetière, c'était le dévergondage et les polissonneries du naturalisme.

Émile Zola régnait, il faut bien le dire, en 1875, dans le genre du roman, lequel genre était le plus productif, le plus populaire, et porteur à l'étranger de l'influence du goût et de l'esprit français. Et si l'école naturaliste offrait, avec les Goncourt, le danger de l'écriture artiste, et le péril d'un art trop maniéré, et d'un style trop artificiel, elle présentait, surtout avec Zola, un danger bien plus grave qui était de transporter dans l'art tout ce qui est dans la nature, de faire du roman une œuvre d'observation impassible et brutale, de transformer l'art littéraire en art " expérimental ". Assimiler le romancier au naturaliste qui étudie la vie des animaux, et qui en enregistre scientifiquement tous les aspects, et tous les détails, et toutes les manifestations, telle était la prétention des naturalistes, et tel était le motif qu'ils invoquaient, au nom de la science, pour consigner dans leurs fables tout ce qui est de la vie humaine, les passions les plus nobles comme aussi les plus

basses, et les plus lubriques. Brunetière voyait en cela non seulement un outrage à la morale, mais aussi une dérogation grave au bon sens et au bon goût traditionnel de l'esprit français. Il fit contre Zola, et son école, sa première bataille : et le livre du *Roman naturaliste*, qui contient ses articles, est tout plein de sa jeune éloquence, et des coups vigoureux de son impatiente dialectique.

Dans le premier article, il définit l'art " matérialiste ", que Zola avait ainsi nommé : " c'est un art qui sacrifie la forme à la matière, le dessin à la couleur, le sentiment à la sensation, l'idéal au réel ; qui ne recule ni devant l'indécence ni devant la trivialité, la brutalité même ; qui parle enfin son langage à la foule, trouvant sans doute plus facile de donner l'art en pâture aux instincts les plus grossiers des masses que d'élever leur intelligence jusqu'à la hauteur de l'art. " [1]

La campagne, la croisade, commencée en 1875, se poursuivit avec persévérance jusqu'en 1887 où Brunetière sonne la victoire avec son article fameux du premier septembre, à propos de *la Terre* de Zola, et qui est intitulé: *La banqueroute du naturalisme.* Le

1. *Le Roman naturaliste*, p. 3.

naturalisme se discréditait, en effet, par ses propres extravagances, et il n'avait plus guère de succès dans le monde littéraire. " Nulle conscience et nulle observation, écrit Brunetière ; nulle vérité, nulle exactitude ; tous les effets faciles et violents, tous ceux du vaudeville et ceux du mélodrame ; des scènes inouïes de brutalité, toutes les plaisanteries qui passent à Grenelle ou du côté de Clignancourt pour des formes de l'esprit ; des images de débauches, des odeurs de sang et de musc mêlées à celles du vin ou du fumier, voilà la *Terre*, et voilà, va-t-on dire, le dernier mot du naturalisme. "

***

Au naturalisme expérimental de Zola et des romanciers de son école, Brunetière oppose le naturalisme traditionnel de l'art français, et qui est le naturalisme classique. Les classiques aussi, en effet, furent des naturalistes, mais au sens vrai et esthétique de ce mot. Imiter la nature, tel fut le précepte essentiel et d'Aristote, et d'Horace : *ut pictura poesis*, et de Boileau ; et telle fut la préoccupation des grands écrivains d'Athènes, de Rome, ou de la France du

dix-septième siècle. Mais cette imitation n'est pas chez eux, elle ne doit être jamais une photographie de toute la nature ; elle exclut toute servilité, et elle ne reproduit de ce qui est en nous ou hors de nous que ce qui est beau, et digne d'être offert à l'admiration des hommes.

C'est dans un article magistral sur l'*Esthétique de Boileau*, qui fait partie de la sixième série des *Études critiques*, que Brunetière a exposé avec ampleur et avec force toute la doctrine du naturalisme classique. Il y insiste sur ce point que le naturalisme littéraire doit être moral, et ne peindre de la vie humaine que les aspects les meilleurs, et que s'il arrive qu'il faille montrer dans le livre ou au théâtre les victimes des passions inférieures, il faut le faire par des procédés honnêtes, par des mots de bonne compagnie, et en des états qui soient encore dignes de l'homme : " jusque dans le désordre de la passion, nous conserverons aux victimes de l'amour ou de l'ambition, ce caractère d'humanité, faute duquel ce ne serait plus à la littérature, mais à la médecine qu'elles appartiendraient. " [1]

1. *Études critiques*, VI, 173.

Ce qui fait horreur à Brunetière, c'est le cas particulier, et scabreux. Et si fréquent que soit ce cas ignoble, et quelque prétention qu'il ait au général, il ne doit pas entrer dans cette vérité universelle et humaine qui est l'objet propre de l'art. C'est l'humaine nature, en tant qu'elle est vérité et raison générales, et bon sens, qui doit entrer dans l'art ; et par conséquent c'est une vérité morale, et non pas immorale, qui doit remplir l'œuvre des écrivains. Et par cette théorie, et par ce souci de la dignité de l'art, Brunetière rejoint Nisard, et reprend après lui, pour la défendre, la tradition essentielle de la littérature française.

Au surplus, le matérialisme littéraire n'était qu'une forme de l'individualisme anarchique qui menaçait de corrompre les sources de l'inspiration : et personne ne fut plus ennemi de l'individualisme que Brunetière. Il le proscrivit chez les auteurs ; il le proscrivit tout autant dans la critique elle-même. Ce n'est pas au nom de ses goûts personnels que l'écrivain doit se permettre de faire œuvre bizarre ou malfaisante ; ce n'est pas davantage au nom de ses préférences ou de ses caprices que le critique doit juger les ouvrages de l'esprit. Il doit ajuster sur

des règles, sur des principes, et sur un idéal certain, ses appréciations et ses jugements. Et le procédé le plus sûr du critique consiste, d'après Brunetière, à confronter les œuvres nouvelles avec les grandes œuvres classiques, et aussi avec les règles supérieures, générales, universelles, qui sont les lois éprouvées, directrices et efficaces, de l'art classique.

L'impersonnalité de la littérature classique lui avait suffisamment démontré que ce n'est pas par ce qui est en nous d'individuel et de particulier que nous pouvons intéresser les hommes de tous les temps, mais plutôt par ce qui en nous participe à la raison et à la vérité universelles. Et c'est pourquoi sans doute Brunetière a peu goûté les confidences, et les effusions immodérées du romantisme ; et c'est pourquoi aussi il est resté lui-même si en dehors de ses livres et de son œuvre. Il estimait que s'il y a des genres littéraires inférieurs où il est permis aux auteurs de se mettre dans leurs livres, il y a des genres supérieurs où il ne convient pas, comme il disait, de montrer " ses intimités ".

Brunetière, d'ailleurs, ennemi de l'individualisme, en poursuivait les fantaisies jusque dans le dilettantisme. Aussi bien, est-ce le culte exagéré du

moi, qui, même en littérature. aboutit à la recherche principale du plaisir égoïste : en quoi surtout consiste le dilettantisme. Certes, s'il est quelqu'un qui n'a pas compris la vie comme un amusement frivole, ce fut bien Ferdinand Brunetière : lui qui s'écrasa toujours de travail, et qui prêcha si éloquemment la responsabilité sociale de nos actes. Il faut donc chercher l'utilité plus que son plaisir dans l'accomplissement des tâches littéraires ; la doctrine de l'art pour l'art est à la fois un non sens moral et un non sens social. Et à ceux qui prétendent que " le plaisir que l'on prend à une œuvre est la mesure de son excellence ", il répond avec raison : " quand on a éprouvé du plaisir, il reste à en juger la qualité. " Et dans la première leçon sur l'*Évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle*, en 1893, il dit à ses élèves, et par dessus eux, au grand public des auteurs : " Personne que je sache n'est obligé de parler ou d'écrire, et quiconque s'y décide est éternellement comptable de sa parole ou de son écriture à l'humanité tout entière. " [1]

Combien différent d'Hippolyte Taine nous apparaît ici Ferdinand Brunetière pour le souci de la

1. *Évol. de la poésie lyrique*, p. 31.

morale en littérature et toutes les doctrines qui en dérivent. Et comme nous sommes éloignés de cette *Histoire de la Littérature anglaise* où l'on accordait tant d'éloges et d'admiration à l'épanouissement libre, sous les formes séduisantes de l'art, de tous les instincts de l'homme !

***

Mais où Brunetière rejoignit Taine, ce fut dans la préoccupation de faire, lui aussi, de la littérature une annexe ou une province de l'histoire naturelle. Chez Brunetière, comme chez Taine, il y eut cet esprit de système qui voulut enfermer dans les cadres d'une science positive et expérimentale l'histoire de la littérature. Taine avait fondé sur le positivisme d'Auguste Comte son système littéraire ; Brunetière fonda le sien sur l'évolutionnisme de Darwin, de Hæckel et d'Herbert Spencer. De même que Taine avait cru découvrir des analogies entre l'histoire de la littérature et l'histoire naturelle de Geoffroy Saint-Hilaire ou de Cuvier, de même Brunetière estima qu'il y avait des analogies plus frappantes encore entre l'histoire naturelle de Darwin et l'histoire des genres littéraires.

Il y a, suppose-t-il, un règne littéraire, comme il y a un règne animal ou un règne végétal. Et dans ce règne littéraire, il y a des espèces qui évoluent à la façon des espèces animales ou végétales : ces espèces sont les genres littéraires.

Dès 1875, dans un article à la *Revue Bleue* sur l'*Évolution du Transformisme*, Brunetière manifestait beaucoup de sympathie pour la doctrine évolutionniste, et il ne cessa ensuite de s'informer de toutes les recherches que provoqua le livre de l'*Origine des espèces* de Darwin. En 1877, dans un article sur la *Littérature française sous le premier empire* — article recueilli dans la première série des *Études critiques*—il laissait apercevoir comme une ébauche de la théorie scientifique qu'il devait préciser plus tard. Ce fut en 1889, dans son cours professé à l'École Normale Supérieure, que Brunetière exposa avec ampleur cette théorie qui devait susciter tant de discussions. Il annonça dans sa leçon d'ouverture tout le programme d'études qui devait démontrer la justesse et la fécondité du système. Ces études, que d'ailleurs Brunetière n'a pas données, devaient porter successivement sur l'existence des genres ou espèces littéraires,

sur la différenciation, sur la fixation, sur les modifications et les transformations des genres.

Comme préface à ces grands travaux qu'il se promettait d'accomplir, il faisait cette année-là son cours sur l'évolution de la critique littéraire elle-même, conduisant cette étude jusqu'à Taine, et montrant comment la critique littéraire, d'une simple expression d'opinion qu'elle fut d'abord, avait été amenée à prendre la forme dernière de l'histoire naturelle. En 1893, Brunetière fit son cours sur l'*Évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle*. Une série de conférences à l'Odéon devait former plus tard l'histoire des *Époques*, ou des transformations du *théâtre français*. Son *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, manuel si original, à la fois si éloquent et si érudit, et si plein de canevas féconds, publié en 1897, fut enfin le dernier ouvrage où Brunetière s'appliqua à considérer sous l'angle de l'évolution des genres, l'histoire de la littérature française.

Mais c'est peut-être dans un long et puissant article intitulé *la doctrine évolutive et l'histoire de la littérature*, paru en 1898, et recueilli dans la sixième série des *Études critiques* que l'on aperçoit le mieux

les raisons plausibles qui induisirent Brunetière à ériger son système évolutionniste.

Il s'y défend, d'abord, d'exclure Dieu de la nature ou du monde qui évolue ; et, au surplus, il ne s'agit pas, dans sa doctrine littéraire à lui, de l'évolution naturaliste ou matérialiste. Sa méthode est uniquement fondée sur des analogies entre les phénomènes littéraires et les phénomènes qui apparaissent dans l'histoire des espèces naturelles animales ou végétales. Il ne s'inquiète pas de savoir si l'évolutionisme de Darwin est lui-même hypothèse ou vérité. Il s'empare tout simplement de la doctrine évolutioniste pour en faire une méthode de critique littéraire.

De même que dans la nature, selon Herbert Spencer, on voit les êtres passer "de l'homogène à l'hétérogène", ou, selon Hæckel, on voit "la différenciation graduelle de la matière primitivement simple" ; de même, en littérature, on voit les genres littéraires, — tel le drame aujourd'hui si complexe qui est sorti du dithyrambe très simple — se différencier graduellement, prendre peu à peu leurs organes nécessaires, arriver à la vie pleine, s'y fixer un moment, puis se modifier sous l'influence extérieure d'autres genres,

se transformer en des genres nouveaux où les anciens revivent et se développent encore. Qui reconnaîtrait le dithyrambe dionysiaque dans l'*Athalie* de Racine ou dans *Cyrano de Bergerac* ?

C'est à l'historien de la littérature de suivre en leurs développements, en leurs évolutions lentes et sûres, les genres littéraires ; et il doit surtout rechercher et démêler les causes qui font ainsi changer, ou qui modifient les espèces.

La cause principale est en littérature comme dans le système de Darwin, la " sélection naturelle ".

Lamark avait imaginé pour cause de l'évolution des êtres dans la nature, l'influence du milieu, celle de l'instinct, ou de la tendance de tout être vers sa perfection, et aussi la puissance du désir qui finit par créer l'organe dont il a besoin ; à ces causes, dont quelques-unes sont bien fantaisistes, Darwin a substitué la " sélection naturelle ", qui cherche à fixer dans un individu une qualité nouvelle qui y apparaît, et qui améliore ainsi progressivement, jusqu'à la transformer, une espèce animale ou végétale. Brunetière estime qu'il y a dans l'histoire littéraire des phénomènes de sélection naturelle. Ils consistent en ce que la vie littéraire s'empare des particularités

originales, apparues dans l'œuvre d'un génie puissant et libre, et s'efforce de les fixer, de ramasser autour d'elles ses énergies ; elle arrive ainsi peu à peu à modifier et à transformer les genres.

Et alors, la doctrine de l'évolution littéraire n'implique pas le fatalisme ou le déterminisme intellectuel ; elle ne supprime pas la liberté du génie ; elle suppose plutôt l'originalité puissante de quelques individus, qui imprime au mouvement d'évolution la poussée nécessaire. Il n'y a même que ces grands esprits qui comptent réellement dans l'histoire de la littérature. Tous les autres auteurs ne sont que le troupeau servile des imitateurs, ou des écrivains qui furent sans influence et sans action. Il importe d'en débarrasser l'histoire de la littérature. Et quand il fit paraître son *Manuel*, Brunetière se vanta hautement, dans l'*Avertissement* du début, d'avoir ignoré Mme de Sévigné, qui n'eut aucune influence sur la littérature du dix-septième siècle, attendu que ses *Lettres* ne furent publiées qu'en 1725 ; d'avoir écarté Saint-Simon, également insignifiant pour son influence littéraire au début du dix-huitième siècle, puisque ses *Mémoires* ne parurent qu'en 1824 ; et enfin d'avoir bouté hors de l'histoire de la littérature, pour la dé-

encombrer d'inutiles médiocrités, le bon Rollin et d'Aguesseau !

***

Et l'on voit par ces exemples jusqu'à quels excès peut aller l'esprit de système ; et comme celui de Brunetière pouvait faire trembler bien des contemporains ! L'on peut croire, d'ailleurs, que ce système n'a chance d'être utile que s'il n'est pas poussé trop loin, que si on ne lui communique pas une rigueur mécanique qui le fasse tomber lui aussi dans l'injustice ou dans de brutales extravagances.

N'est-ce pas, au surplus, par une fiction assez laborieuse, et assez contestable, de l'esprit, que l'on soutient qu'il existe des êtres littéraires qui s'appellent " genres littéraires ", et que ces êtres, comme des espèces animales, vivent d'une vie propre, soumise aux lois naturelles de l'évolution ? Nous savons bien que l'*Iliade* existe, et aussi la *Divine Comédie*, et la *Chanson de Roland* : est-il bien sûr que l'épopée, indépendamment de ces poèmes, et considérée comme un être à part et vivant, existe, elle aussi ? Les épopées existent ; l'épopée n'existe pas.

D'autre part, les causes d'évolution qui influent sur les œuvres, qui modifient les genres, sont trop

multiples et complexes pour être emprisonnées dans des formules, et converties en lois rigoureuses. Brunetière pourra bien tracer d'une main ferme la ligne d'évolution de la tragédie, en dessiner la courbe ou le mouvement d'ensemble, mais pourra-t-il avec son système expliquer les variations qu'un genre peut éprouver dans l'œuvre d'un même auteur ? La tragédie a varié chez Corneille lui-même ; et pourquoi tant d'inégalités chez l'auteur de Polyeucte et d'Agésilas ? Et pourquoi aussi les tragédies de Pradon à côté de celles de Racine ? et pourquoi et comment après Racine la tragédie de Voltaire ? Et pourquoi encore, après l'*Aiglon*, *Chantecler* qui en est si différent ? Il reste donc bien des aspects des œuvres et de l'histoire des genres, qui échappent au microscope du naturaliste ; et si, une fois encore, la doctrine de l'évolution littéraire peut s'accorder avec certains faits généraux, et établir de vraisemblables ou ingénieuses analogies avec l'histoire naturelle, elle n'est qu'une méthode intéressante, incapable à coup sûr de saisir toute la spontanéité de l'esprit humain, et acceptable dans la mesure même où la discrétion du critique mettra des bornes à ses exigences.

Et voilà donc encore une science de la littérature, qui n'est pas une science rigoureuse et véritable, et qui prouve encore elle-même, par ses insuffisances, qu'il sera toujours périlleux d'assimiler aux sciences positives ou de transformer en science expérimentale, l'histoire si libre et si capricieuse et si insaisissable de la pensée humaine.

Seulement, la méthode de Brunetière, la méthode évolutioniste, en substituant, comme dit Brunetière lui-même, au point de vue descriptif, analytique, ou simplement énumératif et statistique des œuvres, le point de vue généalogique [1], renouvelait par un procédé fertile la critique littéraire. Les œuvres ont certainement les unes sur les autres une grande influence, et parfois décisive, et ce fut la nouveauté du système de Brunetière que de mettre mieux en lumière cet aspect de l'histoire de la littérature. " En tout temps, écrivait-il, avec raison, en littérature comme en art, ce qui pèse du poids le plus lourd sur le présent, c'est le passé. " [2] Et jamais encore on n'avait aperçu avec autant de netteté les points de contact ou les points d'attache par lesquelles les œu-

1. La doctrine évolutive, *Études critiques*, 6e série, p. 15.
2. *Ia.*, ibidem.

vres se tiennent, se ressemblent, ou commencent à différer.

Une telle méthode obligeait à étudier les œuvres elles-mêmes, bien plus que leurs auteurs ; elle ramenait la critique à l'observation esthétique des livres plus encore qu'à l'observation biographique ou psychologique des écrivains ; elle favorisait ces goûts de littérature impersonnelle qui étaient une part si considérable de l'art de Brunetière.

***

C'est avec toutes ces préoccupations systématiques, et avec tout l'esprit combatif qu'on lui connut toujours que Brunetière édifia l'œuvre immense de sa critique.

L'on sait comme cet homme, si capable d'admirer la valeur objective des œuvres, et de s'éprendre des plus hautes pensées, aimait à revenir souvent aux plus grands écrivains de l'époque classique. Il allait avec une ardeur jamais diminuée aux livres de Pascal et de Bossuet. On assure que l'influence de Pascal fut plus considérable sur son esprit que celle de Bossuet : aussi bien, l'esprit de Brunetière, essentielle

ment géométrique et pessimiste, et tourmenté des plus difficiles problèmes de la vie, avait-il avec celui de Pascal une ressemblance que l'on a souvent soulignée. Mais si le génie de Pascal prolongeait en l'âme de Brunetière quelques-unes de ses angoisses, et quelques-unes de ses hautes lumières, il faut bien ajouter que par plus d'un point aussi la pensée de Brunetière aimait à se reconnaître dans les disciplines de Bossuet. Ce besoin d'ordre et de certitude, cet horreur du dilettantisme, ce goût de l'action intellectuelle, ce respect des vérités générales, et ce culte de la tradition, où est-ce donc qu'on le trouve davantage : dans le génie et l'œuvre de Bossuet, ou dans les *Études* patientes, curieuses, documentées, dans les constructions fortes, équilibrées, et dogmatiques de Brunetière ?

Et voyez comme Brunetière aimait en Bossuet, et préférait les pensées souveraines de la théologie et du mysticisme ; ce critique qui ne croyait pas encore, mais qui dans la sincérité de sa conscience cherchait l'orientation supérieure de sa vie, plaçait au-dessus du *Discours sur l'Histoire universelle*, et au-dessus de l'*Histoire des Variations*, que d'aucuns affirment être le chef-d'œuvre de Bossuet, et au-des-

sus des *Oraisons funèbres*, les *Méditations* sur l'Évangile et les *Élévations sur les Mystères*. Il déclarait en 1888 : " Peut-être Bossuet n'a-t-il rien écrit qui soit au-dessus des *Méditations*, mais je dirai sans hésiter qu'il n'a rien laissé qui ne soit au-dessous des *Elévations sur les Mystères*. " [1]

Ce que Brunetière admire encore en Bossuet c'est cette pensée, si haute qu'elle domine les hommes et les siècles, qu'elle s'adresse encore aux âmes de notre temps, et s'ajuste en quelque sorte, par sa valeur d'universalité, aux besoins des consciences modernes. Il fit un jour à Rome, le 30 janvier 1900, au Palais de la Chancellerie pontificale, en présence de la Cour des cardinaux, aux portes du Vatican, sur ce qu'il appelait " la modernité " de Bossuet, une conférence qui faisait voir déjà l'emprise du génie théologique de Bossuet sur Brunetière, et dans quel rayonnement d'influence, dans quelle lumière chrétienne baignait la pensée de l'orateur.

Depuis tant d'années, il y avait entre Brunetière et Bossuet de si intimes et de si longs contacts. En 1890-1891, ce fut le cours professé à l'École Normale, en vingt et une leçons dont nous n'avons que les ca-

1. *Études critiques*, 6e série, p. 218.

nevas.[1] Ce fut en 1894, le cours professé en Sorbonne, où l'on ne put trouver de salle assez grande pour contenir les auditeurs qu'attirait l'éloquence — alors si puissante — du conférencier. Et ce furent tant de discours, et tant de conférences, prononcées ici où là, à Paris ou en province, et dont l'une d'entre elles que j'entendis à Paris, montrait de façon presque paradoxale, dans l'orateur sublime des *Sermons*, le plus grand poète lyrique de la France.

On a pu dire avec raison que c'est Bossuet qui apprit à Brunetière la vertu du christianisme, la logique du dogme catholique, et qui le mit " sur les chemins de la croyance ". Pascal, avec les phrases courtes, pleines, ramassées, affirmatives de ses *Pensées*, avait bien posé devant l'esprit de Brunetière, la question inévitable de la croyance et de l'éternité. " Mais pour les *Pensées*, écrivait-il déjà en 1885, quelle qu'en soit la valeur comme apologie du christianisme, le problème qu'y agite l'âme passionnée de Pascal, n'a pas cessé d'être celui qu'il faut que tout être qui pense aborde, discute et résolve une fois au moins dans sa vie. "

Le problème s'était posé de bonne heure sans

1. *Cf. Bossuet*, par Brunetière. Recueil posthume.

doute à l'esprit de Brunetière. Mais l'Université irréligieuse, à laquelle il avait demandé son éducation, avait versé en son esprit trop d'erreurs et trop de préjugés pour qu'il ne lui fût pas difficile de s'en dépouiller. Le positivisme qui avait séduit Brunetière, comme tant d'autres de sa génération, l'éloignait plutôt alors de la foi catholique : et ce ne fut vraiment que par un ingénieux et puissant effort de pensée que, songeant plus tard à raconter les étapes de sa conversion, de sa marche " *sur les chemins de la croyance* ", il consacra le premier volume à l'*utilisation* catholique *du positivisme*.

L'étude, et aussi sans doute tant de prières qui furent faites pour cette conversion, amenèrent peu à peu Brunetière à la conclusion logique où s'était évanoui le scepticisme de Pascal, où avait triomphé le génie de Bossuet. Et un jour, le 19 novembre 1898, au VIIIe congrès de la Jeunesse catholique, tenu à Besançon, Brunetière disait à une foule qui l'acclama : " Plus j'ai étudié, plus j'ai vu, plus j'ai vécu, plus j'ai franchi les épreuves si nombreuses du temps présent, et plus je me suis dit catholique, avec plus d'autorité et de conviction que jamais. " [1]

1. *Discours de combat*, Ire série : *Le besoin de croire*.

C'est la grande vertu sociale du christianisme qui avait d'abord frappé Brunetière ; son vif souci d'action sociale et morale trouvait dans notre religion sa meilleure satisfaction. " Tout chemin qui monte mène à Dieu ", disait Le Play. Et d'ailleurs, Brunetière avait une trop grande pénétration d'esprit pour ne découvrir pas un jour que si le christianisme a tant de vertu sociale, c'est qu'il porte en ses dogmes et en ses préceptes une lumière de vérité, et une force de vie que Dieu seul peut communiquer.

Brunetière voulut, sans tarder, et avant même d'avoir accompli l'acte décisif de l'adhésion pratique à la foi, se faire l'apôtre de sa conviction nouvelle. Et l'on sait avec quelle joie l'Église de France vit se dresser tout à coup ce champion inattendu de sa cause. Brunetière mit à défendre la vérité catholique toute l'éloquence merveilleuse qui décuplait le pouvoir de son esprit. Sa voix impérieuse, et grave, son geste expressif et autoritaire, son regard chargé de vives étincelles, sa phrase imposante, longue, compliquée d'incidentes où se répandait en se jouant la pensée de l'orateur, la dialectique sobre, serrée, enveloppante et étreignante du discours : tout cela qui avait jadis tenu sous le charme et conquis des

auditoires académiques, servait maintenant à l'illustration de la foi, jetait aux quatre coins de la France le cri victorieux du converti, provoquait dans le camp délaissé des colères ou des dépits, fortifiait les âmes hésitantes, réconfortait les militants, promettait à l'Église les conquêtes irrésistibles d'un fécond apostolat. Hélas ! Dieu dont les grandes âmes ont besoin, n'a pas besoin, lui, de nos fragiles concours. Et la voix puissante de Brunetière, éteinte tout à coup par une affection grave, cessa de retentir. La maladie arrêtait en pleine vigueur l'athlète qui se promettait tant de combats.

Occupé à répandre tantôt ses idées religieuses et tantôt ses doctrines littéraires, Brunetière venait d'entreprendre une grande *Histoire de la Littérature française classique*, qui devait être le monument définitif de son œuvre de critique ; il n'en put composer que les premiers livres ; et il corrigeait les épreuves de la huitième série de ses *Études critiques*, quand la plume tomba de ses mains.

***

L'année 1906, où il mourut, fut, en vérité, une année de deuil pour les lettres et pour l'Église de France.

C'est le sort des rudes travailleurs de brûler trop vite leurs énergies. Mais quand ces énergies ont été profondes et bienfaisantes, il en reste comme une flamme qui brille encore sur les tombeaux. Brunetière, en vérité, n'a pas cessé de vivre ; et sa pensée fait encore de la lumière. Il reste dans les souvenirs de ses contemporains comme l'une des âmes les plus puissantes et les plus rayonnantes de la fin du dernier siècle. Et nous concluons cette leçon, en rendant à son œuvre de critique littéraire cet hommage qu'elle fut, malgré ses excès systématiques, la plus substantielle, la plus féconde, la plus chargée de jugements et de doctrines, la plus éloquente et la plus écoutée qu'ait entendue le dix-neuvième siècle.

5 février 1918.

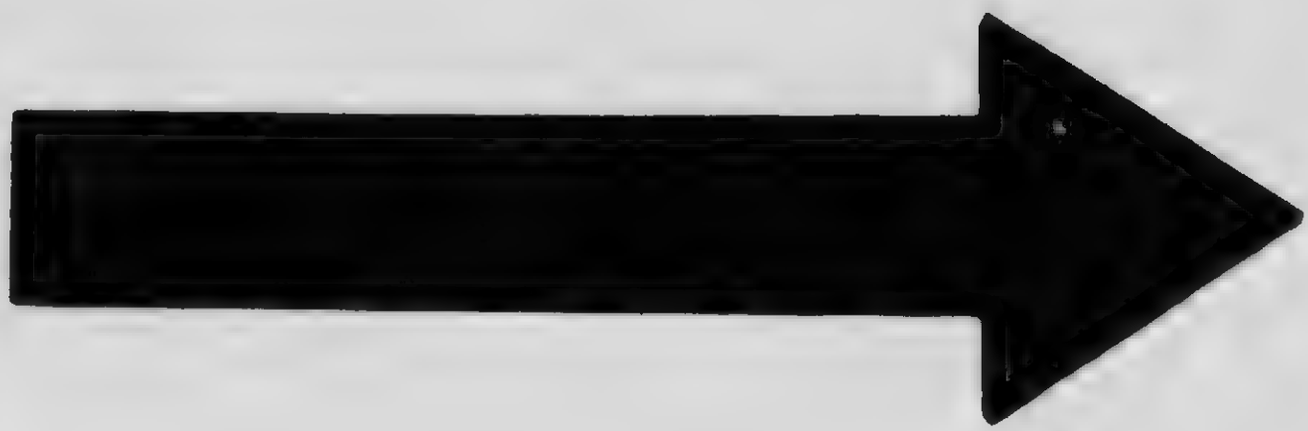
CINQUIÈME CONFÉRENCE

Jules Lamaitre. — Le Père Longhaye et l'abbé Lecigne. — Émile Faguet

Sommaire : Grand nombre de critiques depuis 1880 : il faut choisir. — Francisque Sarcey. Paul Bourget, Anatole France. — Jules Lemaître. Son tempérament attique. Un article sur Renan. Méthode dissolvante. — Lemaître et Brunetière. — Le classicisme de Lemaître. — Son article sur Louis Veuillot. — Mort chrétienne. — L'art et la morale : le P. Longhaye, sa *Théorie des Belles-Lettres* ; ses études sur le dix-neuvième siècle. — L'abbé Lecigne : *Du dilettantisme à l'action* ; *le Fléau romantique*. — Émile Faguet. Son esprit français. — Premières œuvres. — *Le dix-huitième siècle*. L'attaque contre Voltaire. — Prodigieuse fécondité du critique. — Absence de système. — Préférence pour les classiques. — Le professeur en Sorbonne. — L'esprit d'analyse et le " portrait intellectuel ". — Les ouvrages de sociologie et de politique. — Le touche-à-tout ingénieux et sceptique. Le respect constant du christianisme. Sa mort chrétienne. — Conclusion.

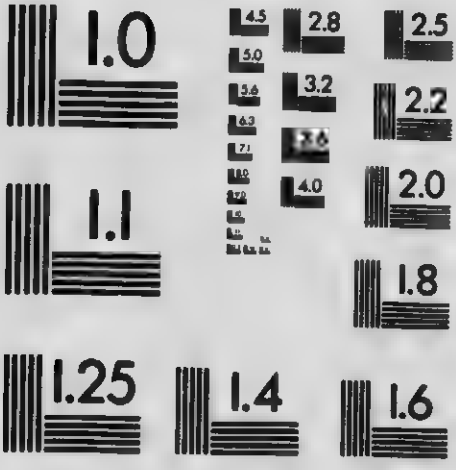
Vers la fin du dix-neuvième siècle, la critique a tellement multiplié ses ouvriers et ses œuvres, qu'il faut choisir, entre tant de noms et tant de livres, ceux qui ont davantage représenté certains aspects, certaines tendances, certaines méthodes de ce genre de littérature.

Les noms qui sont inscrits au titre de cette conférence : Jules Lemaître, le Père Longhaye et le cha-



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)



APPLIED IMAGE Inc

1653 East Main Street
Rochester, New York 14609 USA
(716) 482 - 0300 - Phone
(716) 288 - 5989 - Fax

noine Lecigne, et Émile Faguet, ne peuvent à eux seuls donner une suffisante idée de l'activité extraordinaire qui a régné, à partir de 1880, dans ce champ de la littérature française.

Comment, par exemple, ne pas mentionner dans ces leçons Francisque Sarcey (1828-1899), qui, entré dans la critique dramatique vers 1860, y tiendra jusqu'à sa mort, en 1899, une place si considérable ? Francisque Sarcey a fait de la critique dramatique, comme une province, ou tout au moins un département spécial de la critique littéraire. Avant lui, le feuilleton dramatique existait bien ; Théophile Gautier et Jules Janin l'avaient écrit avec assez d'ampleur ; mais il n'était trop souvent qu'un prétexte à brillantes fantaisies.

" Enfin Francisque vint ", comme dit Jules Lemaître [1]. " Il vint du fond de sa province . . . ; armé de bon sens, de patience, de franchise et de bonne humeur ; professeur dans l'âme, consciencieux, appliqué, décidé à n'écrire que pour dire quelque chose ; non pas naïf, mais un peu dépaysé parmi la légèreté et l'ironie parisienne. . . Il se mit à raconter tranquillement, de son mieux, les pièces qu'il avait

1. *Les Contemporains*, II, p. 227.

vues, à les juger le plus sérieusement du monde et à motiver avec soin ses jugements. Il dit ce qu'il pensait, et il le dit simplement, sans fioritures, sans paradoxe, sans feux d'artifice. Au milieu des prestidigitateurs de la critique dramatique, il écrivit en bon professeur. Et cela parut prodigieusement original."

Francisque Sarcey fut donc, de sa loge de spectateur et de critique, un professeur d'art dramatique. Il s'appliqua à analyser, à disséquer, à démonter les pièces, à en faire voir le mécanisme harmonieux ou faux, et à dire pourquoi elles plaisaient ou ennuyaient. Il rappela aux auteurs que le théâtre est un genre très spécial, qui a ses règles à lui, et qu'on ne peut impunément violer. Consciemment ou non, mais en tout cas instruit par l'expérience de la scène, il revint et s'attacha à cette pensée, à ce principe d'Aristote que le théâtre doit être une représentation de la vie, et que c'est la vie qui doit y être toujours en mouvement. Seulement il poussa plus loin qu'Aristote sa doctrine. Il exigea que la vie ne cessât jamais de s'agiter au théâtre, sans quoi le spectateur allait s'ennuyer et sortir. Une pièce, c'est pour lui "une action représentée par des hommes qui agis-

sent (*acteurs*) sur des planches, à dessein de retenir 1,500 spectateurs entre quatre murs pendant trois heures sans qu'ils aient l'envie de s'en aller ". [1]

Et Francisque Sarcey voyait donc dans cette art de stimuler et de faire paraître la vie, dans la construction mécanique et mouvementée de la pièce, la meilleure part de l'art dramatique, estimant peu les développements d'idées et de doctrines, les scènes littéraires où l'esprit surtout occupe le théâtre. Il craignait qu'au cours de ces expositions oratoires, ou de ces dialogues abstraits il ne prît fantaisie au spectateur de se retirer pour aller chez soi lire la pièce ! Et l'on voit bien un peu d'exagération dans ce souci, et le théâtre psychologique et littéraire du dix-septième siècle ne fut pas après tout si médiocre, bien qu'il comportât peu d'action ; et l'on pourrait opposer aux exigences scéniques de Sarcey le beau livre de M. Le Bidois sur la *Vie dans le théâtre de Racine*, où il est bien démontré que l'action qui surgit et se déploie en mouvements de passions profondes, vaut bien l'autre qui est surtout physique, et que les émois d'une Hermione ou d'une Phèdre, et les angoisses

1. Faguet, dans *Hist. de la Litt. fr.* par Petit de Julleville, VIII, 378.

d'un Oreste, et les jalousies d'un Pyrrhus, si littéraires qu'ils soient, sont supérieurs comme art dramatique aux charivaris d'un vaudeville, ou aux assassinats d'un mélodrame.

Mais Sarcey écrivait pour la foule et pour la moyenne du public des théâtres : et l'on sait que cette moyenne goûte peu les finesses prolongées d'un beau dialogue, se plaît davantage aux agitations incessantes, et aux mouvements inattendus, à l'intérêt tout extérieur de la pièce. Sarcey, d'ailleurs, toutes réserves faites, apprit très utilement aux dramatiques l'art difficile de composer une pièce ; et il le fit en des causeries lucides, joyeuses, et toutes familières, qui parurent dans le journal *le Temps*, et qui édifièrent peu à peu les quarante ou cinquante volumes dont se compose son œuvre totale de critique.

*

Si maintenant nous allons de la critique dramatique à la critique générale des livres, il nous faudra bien nommer ici M. Paul Bourget, qui règne aujourd'hui au roman psychologique ou au roman à thèse, mais qui fit aussi deux livres de critique : *Essais* et

Nouveaux Essais de psychologie contemporaine. Ces essais révélèrent le plus pénétrant scrutateur de consciences littéraires. Se souvenant qu'il avait autrefois étudié la médecine, il se mit à ausculter les auteurs, il palpa leurs facultés, ils les étudia et les analysa avec rigueur ; il ne chercha guère à travers les ouvrages que des états d'âme : étant persuadé que les âmes des auteurs ne sont que des résultantes d'influences sociales ou historiques, et que l'on peut donc apercevoir dans leurs œuvres comme un tableau des grandeurs ou des faiblesses de la vie contemporaine.

Et puis, à côté de Paul Bourget, mais combien éloigné de lui par le caractère, le tempérament et la doctrine, M. Anatole France. M. Anatole France a fait au journal *le Temps*, pendant plusieurs années, des articles sur *la Vie littéraire* ; et il s'y est appliqué à transporter dans la critique tous les procédés et tout l'esprit de son maître Renan. C'est bien le renanisme, avec tout ce qu'il comporte de volupté intellectuelle et de doux scepticisme, avec aussi tout l'art séducteur d'une prose suave, élégante, et mielleuse, que l'auteur de *la Vie littéraire* a répandu dans ses livres de critique comme dans ses romans eux-

mêmes. Anatole France se contente d'y analyser subtilement ses impressions, n'étant nullement préoccupé de doctrine, de morale, ou de science : choses auxquelles il ne croit pas. Et il fut donc le précurseur, ou plutôt le frère aîné, dans la critique, de ce Jules Lemaître, qui communiait avec lui au renanisme, et qui employa à faire des études littéraires les meilleures forces de son esprit.

***

C'est Jules Lemaître surtout qui mit à la mode la critique sceptique et dilettante, celle qui se contente d'analyser et d'expliquer des impressions de lecture ou des impressions de théâtre, qui laisse errer un complaisant sourire sur toutes choses, et qui se garde bien de rattacher à des principes directeurs l'art si grave, et si plein de responsabilités, d'écrire des livres. C'est même très probablement à l'occasion de la publication de ses *Impressions de théâtre*, que le mot fut créé de critique " impressionniste ".

Mais Jules Lemaître est tout de même l'un des plus grands noms de la critique vers la fin du dix-neuvième siècle, et il faut bien s'arrêter un peu devant

son œuvre séduisante, tour à tour si aimable et si perfide.

Cet homme était doué d'une âme en qui se rencontraient les dons les plus précieux de mesure et de grâce. Si l'on ne savait qu'il est né, en 1853, à Vennecy, dans un petit village de l'Orléanais, l'on croirait facilement, à le lire, qu'il eut son berceau quelque part en Attique, au pied de l'Hymette peut-être, et que les abeilles de la montagne, comme au premier matin de Platon, avaient aussi butiné sur les lèvres de cet enfant. Et ses yeux ou son imagination paraissaient avoir retenu quelque image des campagnes harmonieuses, couvertes de pure lumière, qui enchantèrent les regards de Lysias ou de Sophocle. D'ailleurs l'Orléanais, traversé par la Loire paresseuse et claire, relevée ici et là de " coteaux modérés", est lui-même un pays de douceur et de lumière, où rien ne s'impose avec violence, où tout est fait pour le plaisir délicat des nobles esprits. Écoutez donc ce qu'en disait un jour, en 1896, Jules Lemaître lui-même, aux élèves du lycée d'Orléans, à ses jeunes compatriotes :

" Si votre esprit semble, à bien des égards, comme une moyenne délicate de l'esprit français, c'est peut-

être que votre province est, historiquement, la province centrale par excellence. Ici, plus aisément que partout ailleurs, on conçoit ce que signifiait déjà la *Chanson de Roland* quand elle parlait de " France la doulce ". Vous avez le plus délicieux des fleuves. La Loire est une femme : elle a la grâce... et de terribles caprices. La Loire est une reine : les rois l'ont aimée et l'ont coiffée d'une couronne de châteaux. Quand on embrasse, de quelque courbe de sa rive, la Loire étalée et bleue comme un lac, avec ses prairies, ses flots blonds, son ciel léger, la douceur épandue dans l'air, et, non loin, quelque château ciselé comme un bijou, qui nous rappelle la vieille France, ce qu'elle a été et ce qu'elle a fait dans le monde, l'impression est si charmante, si enveloppante, qu'on se sent tout envahi de tendresse pour cette terre maternelle, si belle sous la lumière et si enveloppée de souvenirs. "

Voilà la petite patrie, très aimée, où est né Lemaître, à laquelle il fut toujours fidèle, et où il ira mourir aux premiers jours de l'affreuse guerre, le 5 août 1914.

***

Ce fut en 1885, que le critique entra brillamment dans la vie littéraire contemporaine. Le 10 janvier, il fit paraître dans la *Revue Bleue*, un article sur Renan, qui attira tout de suite sur le jeune écrivain, l'attention des gens de lettres. Lemaître était allé, par curiosité, assister à un cours de Renan au Collège de France ; il fit part au public de ses impressions sur le professeur, et les impressions que lui avait aussi laissées la fréquentation de ses œuvres. Renan ne pouvait ce jour-là voir venir au pied de sa chaire un auditeur plus semblable à lui-même, et partant plus capable de se moquer du maître et de sa leçon. L'article, écrit avec esprit, et tout plein de respect et d'ironie, met bien en valeur toute la faculté de séduction, et aussi, comme disait Sarcey, toutes les " fumisteries " d'Ernest Renan.

" Nul écrivain peut-être, observe-t-il, au début de son article, n'a tant occupé, hanté, troublé ou ravi les plus délicats de ses contemporains. Qu'on cède ou qu'on résiste à sa séduction, nul ne s'est mieux emparé de la pensée, ni de façon plus enlaçante. Ce grand sceptique a dans la jeunesse d'aujourd'hui des

fervents comme en aurait un apôtre et un homme de doctrine. Et quand on aime les gens, on veut les voir."

Jules Lemaître voulut donc voir Renan. Il s'en excuse aussitôt. " A quoi bon ? N'est-ce point par leurs livres, et par leurs livres seuls, qu'on connaît les écrivains, et surtout les philosophes et les critiques ?.. Que peuvent ajouter les traits de leur visage et le son de leur voix à la connaissance que nous avons d'eux ? Qu'importe de savoir comment ils ont le nez fait ? Et s'ils l'avaient mal fait par hasard ? ou seulement fait comme tout le monde ? "

Il est allé quand même voir et entendre Renan. Il l'a trouvé " gros, court, gras, rose ", avec " de grands traits, de longs cheveux gris, un gros nez et une bouche fine." Et cet homme, qu'il croyait triste à cause des crises morales qui ont déchiré sa vie, et à cause aussi de son scepticisme, et des négations ou des hésitations angoissantes de sa doctrine, il l'a trouvé prodigieusement et presque vulgairement jovial. Et Jules Lemaître s'applique en artiste et peut-être pour se procurer le plaisir d'un mouvement oratoire, à dire pourquoi Renan, après tout, n'a pas le droit d'être gai.

" Non, non, M. Renan n'a pas le droit d'être gai. Il ne peut l'être que par l'inconséquence la plus audacieuse ou la plus aveugle. Comme Macbeth avait tué le sommeil, M. Renan, vingt fois, cent fois dans chacun de ses livres, a tué la joie, a tué l'action, a tué la paix de l'âme et la sécurité de la vie morale. Pratiquer la vertu avec cette arrière-pensée que l'homme vertueux est peut-être un sot, se faire " une sagesse à deux tranchants " ; se dire que " nous devons la vertu à l'Éternel, mais que nous avons droit d'y joindre, comme reprise personnelle, l'ironie ; que nous rendons par là à qui de droit plaisanterie pour plaisanterie ", etc, cela est joli, très joli... mais ne jamais faire le bien bonnement, ne le faire que par élégance et avec ce luxe de malice, mettre tant d'esprit à être bon, quand il vous arrive de l'être... est-ce que cela, à supposer que ce soit possible, ne vous paraît pas lamentable ?... Douter et railler ainsi, c'est simplement nier; et ce nihilisme, si élégant qu'il soit, ne saurait être qu'un abîme de mélancolie noire et de désespérance... Et avec cela, il est gai ! Comment fait-il donc ? " [1]

1. *Les Contemporains*, I, 205 et suiv.

Et vous êtes ému en lisant ces pages ; et vous croyez que Jules Lemaître a aperçu l'inanité du dilettantisme, et qu'il n'admet pas que la religion ne puisse être, comme dit Renan, qu'une poésie ou une création de la conscience ; et vous pensez que d'avoir éprouvé tout cela va ramener vers les certitudes chrétiennes le jeune curieux qui fut s'asseoir une heure au pied de la chaire de Renan ? Mais non. Tournez la page ; et vous lirez en prose fluide et subtile la justification des joies de Renan, et vous apprendrez que " si le monde est affligeant comme énigme, il est encore assez divertissant comme spectacle " ; que M. Renan est " un des compères les plus originaux et les plus fins de l'éternelle féerie ", et que " vraiment le monde serait plus ennuyeux si M. Renan n'y était pas. " [1]

Et vous avez là Jules Lemaître, tel qu'il fut et voulut paraître une grande partie de sa vie. Et cet article montre et définit assez bien, par un exemple, ce que sera le plus souvent sa critique littéraire. Il ne s'inquiètera pas de la portée doctrinale, ni morale, d'une œuvre ou d'un livre ; il s'occupera uniquement de raconter, de décrire des impressions et de les expli-

1. *Les Contemporains*, I, 208-214.

quer aux lecteurs. Et il en résultera trop souvent les conclusions les plus troublantes, et une sorte d'influence dissolvante, destructive de toute foi.

Lui-même a défini un jour à la première page du premier des dix volumes intitulés *Les Contemporains*, ce qu'il entendait par la critique littéraire, et qu'il la concevait comme une promenade agréable et tournoyante à travers les livres. Et il fit sienne la définition fameuse de Sainte-Beuve. "L'esprit critique est de sa nature facile, insinuant, mobile, compréhensif. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignobles et des vallées touffues qui bordent ses rives. Tandis que chacun des objets du paysage reste fixe en son lieu et s'inquiète peu des autres, que la tour féodale dédaigne le vallon et que le vallon ignore le coteau, la rivière va de l'un à l'autre, les baigne sans les déchirer, les embrasse d'une eau vive et courante, les *comprend*, les réfléchit, et, lorsque le voyageur est curieux de connaître et de visiter ces sites variés, elle le prend dans une barque ; elle le porte sans secousse, et lui développe successivement tout le spectacle changeant de son cours."

Parcourir le paysage intellectuel de son pays, ou de tous les pays, mais ceux de la France surtout, les paysages littéraires de tous les siècles, mais de préférence du dix-neuvième ; en décrire les mobiles aspects et les capricieuses ondulations, y regarder avec application les dessins et les couleurs, en éprouver tout le charme variable et toute la poésie enivrante ; réfléchir en une prose limpide et claire comme les eaux de la Loire, les images innombrables de ces régions de l'esprit ; montrer, sans les corriger avec son crayon ou sa pensée, tant de panoramas spirituels, et en expliquer seulement au lecteur l'impression esthétique qu'il en rapporte : voilà, je crois, tout le soin de Jules Lemaître, et comme il entend son rôle ou son métier de critique.

***

" La critique est l'art de jouir des livres, en affinant par eux ses sensations ", a-t-il écrit encore. Et combien, vous le voyez, une telle conception de son art éloigne Jules Lemaître de ce qui, en critique, pouvait être esprit de système. Un système aurait trop gêné ses plaisirs personnels. Il n'accepte donc pas pour lui ce que Brunetière appelait la critique

impersonnelle, ou encore la littérature impersonnelle. Au surplus, quoi de plus différent que ces deux esprits! Brunetière prit souvent à partie l'impressionnisme[1], et lui porta de rudes coups. Jules Lemaître lui répondit parfois avec émotion, le plus souvent par cette ironie souriante avec laquelle il effleurait les doctrines les plus graves. Habitué à se prendre rarement au sérieux lui-même, et offrant aux influences des livres une mobilité d'impression déconcertante, il ne comprenait guère que les autres pussent se fixer dans une impression, et dans un jugement, et dans une doctrine. L'impersonnalité, pratiquée au nom de principes généraux et traditionnels, lui paraissait être impossible ; et il s'amusait à répondre à Brunetière que la " tradition est toute convenue et artificielle ", établie par des esprits moins inventifs que d'autres, " miroirs moins changeants... où les mêmes œuvres se reflètent toujours à peu près de la même façon ", et que les systèmes littéraires, et édifiés sur ces invariables impressions, ne sont, au fond, " que des préférences personnelles immobilisées. "[2]

Le dilettante qu'est Jules Lemaître, qui ne cherche que son plaisir dans la lecture des livres, se de-

1. Voir, par exemple, la première étude des *Essais sur la Litt. contemporaine.*
2. *Les Contemporains*, II, 84-85.

mande à quoi bon tant raisonner pour établir des rapports entre les œuvres ? " La tour féodale dédaigne la vallon, et le vallon ignore 'e côteau ! " Et il se moque de Brunetière, " incapable, ce semble, écrit-il, de considérer une œuvre, quelle qu'elle soit, grande ou petite, sinon dans ses rapports avec un groupe d'autres œuvres, dont la relation avec d'autres groupes, à travers le temps et l'espace, lui apparaît immédiatement ; et ainsi de suite [1] . . ." " Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde. Il ne touche rien qu'il ne le classe, et pour l'éternité ." [2] Puis l'ironie de Jules Lemaître se change en pitié. " Quelle tristesse ce doit être de ne plus pouvoir ouvrir un livre sans se souvenir de tous les autres et sans l'y comparer ! Juger toujours, c'est peut-être ne jamais jouir. Je ne serais pas étonné que M. Brunetière fût devenu réellement incapable de " lire pour son plaisir ".

Cependant Jules Lemaître ne peut s'empêcher de reconnaître que le sourire ne peut tout justifier. Et revenant plus tard sur la nature des deux critiques, l'impersonnelle de Brunetière et la personnelle qui

1. *Les Contemporains*, VI, *Préface*, VII.
2. *Les Contemporains*, VI, *Préface*, VII-VIII.

est la sienne, la dogmatique et l'impressionniste, il réclame pour la sienne comme pour l'autre l'autorité et la puissance des idées générales. Et ces idées générales de la critique impressionniste se trouvent dans les raisons mêmes qu'elle donne d'une impression particulière. " Et sans doute, le critique " impressionniste " semble ne décrire que sa propre sensibilité, physique, intellectuelle et morale, dans son contact avec l'œuvre à définir ; mais, en réalité, il se trouve être l'interprète de toutes les sensibilités pareilles à la sienne. Et ainsi il n'y a pas de " critique individualiste. " [1] Et ce plaidoyer ne laisse pas d'être ingénieux, et de faire paraître en l'esprit de Jules Lemaître plus de souci qu'il n'en veut montrer des raisons générales et des sentiments humains qui doivent se trouver à la base de toute critique solide. Dans un autre article qu'il écrivit sur Brunetière, et où il fait, d'ailleurs, du grand critique le plus ressemblant portrait, il avoue qu' " il y a des règles dont la violation empêche une œuvre de valoir tout son prix. " [2]

Et l'on sait, en effet, et il faut le dire, que Lemaître impressionniste a été bien plus dogmatique qu'il

1. *Les Contemporains*, VI, *Préface*, XI.
2. *Les Contemporains*, I, 242.

pourrait à première vue sembler. Nourri de la meilleure substance des littératures classiques, il a merveilleusement incarné en quelques-unes de ses plus solides qualités, le génie littéraire ou artistique de sa race. Il a aimé surtout l'ordre, l'équilibre, la clarté, l'harmonie ; et il n'a rien tant aimé dans les livres que cette part d'humanité générale qu'y mettent les grands auteurs, et qu'il se plaisait infiniment à y rencontrer. Cela apparaît dans les dix volumes des *Contemporains*, et aussi dans les dix volumes des *Impressions de théâtre*. Comme critique dramatique il a été moins didactique, moins théoricien que Francisque Sarcey, mais il n'a cessé d'exiger des auteurs qu'ils représentassent toujours sur la scène, non seulement les mobiles caprices d'un être particulier, mais aussi les passions profondes, générales, qui sont l'éternelle flamme de la conscience humaine. Et c'est cela qu'il s'est appliqué à faire entrer, à dose variable, dans ses propres pièces quand il s'est avisé quelquefois de faire du théâtre.

***

Il y eut donc, en Jules Lemaître, sous la lettre ondoyante et moqueuse de son scepticisme, un véri-

table *Credo* littéraire, qu'il est facile de dégager de sa critique. Et les articles de ce *Credo* s'insèrent tout naturellement dans la large tradition classique. Au cours de ses études des hommes et des livres, il a percé et dégonflé bien des vanités artistiques ; personne ne fut plus sévère pour les extravagances obscures des décadents et des symbolistes ; et lui si français, il s'est effrayé des ravages possibles du cosmopolitisme qui, de la Scandinavie, de l'Angleterre, ou de la Russie, menaçait l'intégrité du génie français. Il fit grâce pourtant au norvégien Ibsen, et il contribua à faire accepter et aimer son théâtre ; mais il dit de Shakespeare : " Si nous étions francs, il nous ferait bien souvent, comme à Voltaire, l'effet d'un sauvage ivre. " [1]

Le dilettantisme de Jules Lemaître a donc porté bien plus sur la valeur morale des œuvres littéraires, que sur leur valeur d'art. Il savait bien reconnaître et louer les qualités essentielles de l'art français, partout où il les apercevait ; et on le vit bien le jour où il écrivit son grand article sur Louis Veuillot. Personne n'a mieux analysé et loué les moyens d'expression de ce grand écrivain, qui fut le premier

1. *Impressions de théâtre*, I, 127.

journaliste de France. L'article fit sensation, Louis Veuillot, catholique, militant, combatif, étant mis à l'index universitaire, et étant officiellement ignoré par la grande critique parisienne. Jules Lemaître ne craignit pas d'affirmer contre tous les préjugés : " Entre les écrivains qui comptent, Veuillot me paraît celui qui est le mieux dans la tradition de la langue, tout en restant un des plus libres, des plus personnels.. Somme toute, je n'hésite pas un moment à le compter dans la demi-douzaine des très grands prosateurs de ce siècle. " [1]

Au surplus, Lemaître entrait avec une rare loyauté, avec cette aptitude à tout comprendre, avec ce don extraordinaire d'intelligence qui fut le sien, dans la pensée et dans les convictions politiques, historiques, et même religieuses de Louis Veuillot. Il a, en des paragraphes vigoureux et pleins, justifié les grandes campagnes faites par Veuillot, au nom de sa foi contre la révolution, le parlementarisme, le libéralisme catholique, les classiques païens, et contre les oppositions à l'infaillibilité pontificale. On croirait lire un article signé par l'abbé Lecigne, l'un des successeurs de Louis Veuillot à l'*Univers*. Mais sou-

1. *Les Contemporains*, VI, 68-69.

dain, vers la fin de l'article, le sceptique se retrouve, le sourire ironique se dessine, et l'auteur s'esquive en se moquant un peu des croyances irréductibles de Louis Veuillot, de ses intransigeances de doctrine, et d'un Dieu qui lui paraît trop exigeant. C'est Jules Lemaître qui se montre lui-même au sortir de la pensée de Louis Veuillot, et qui recommence pour l'amusement du lecteur les passe-passe de son subtil dilettantisme; c'est le critique pervers, moqueur, détestable qui reprend la plume; c'est le joueur de flûte amusant et inutile, qui fait encore turluter son instrument.

Il ne prévoyait peut-être pas encore, à ce moment, qu'un jour il dépouillerait ce masque d'ironie, qu'il deviendrait lui aussi un militant, un chef d'" action française," un ouvrier laborieux de la restauration politique et du relèvement moral de sa patrie. Il ne prévoyait peut-être pas surtout, encore, qu'un jour il rejoindrait dans sa foi, et dans les consolations dernières de la religion, le grand écrivain qu'il venait de louer. Le Dieu exigeant de Louis Veuillot est bien davantage le Dieu des miséricordes. Et quand aux premiers jours d'août 1914, Jules Lemaître se vit malade pour mourir, et qu'il sentit approcher les

ombres dernières, il fit appeler l'humble curé du village de Tavers, lui fit sa confession, demanda à communier, et pendant que vers la frontière de l'est le canon allemand faisait se lever en sursaut la France tout entière, lui, le doux écrivain et l'ardent patriote, s'endormait dans la lumière de la foi retrouvée et dans la paix d'une conscience pardonnée.

II

Cependant l'œuvre critique de Lemaître, aussi bien que celle de M. Anatole France, avaient de nouveau nettement posé devant l'opinion la question grave de la responsabilité de l'écrivain, ou, en d'autres termes, la question des rapports de l'art avec la morale.

Le dilettantisme, qui ne recherche que le plaisir de l'esprit ou du cœur, implique l'indifférence pratique à l'endroit de la valeur morale des œuvres. Et le critique impresionniste, tout entier à l'art de jouir des livres, ne s'inquiète pas assez de ce qui en eux peut être dommageable au lecteur. Cette indifférence pratique, que plusieurs érigeaient en doctrine, avait bientôt et bien vite lancé sur les

voies de l'immoralité la littérature réaliste qui a abondé après 1850. C'est de l'insouciance morale autant et plus que du besoin de faire œuvre d'histoire naturelle, qu'est né le matérialisme littéraire.

Bien des critiques, tout le long du dernier siècle, se sont insurgés contre ces abus de l'art, et ont dénoncé cette indépendance vis-à-vis la morale. Nisard, Pontmartin et Brunetière n'ont pas manqué de flétrir cette conception et cette pratique de la littérature.

Parmi les critiques ecclésiastiques, moins connus que les universitaires et les académiciens, mais qui ont pourtant laissé des œuvres de haute valeur, d'un jugement éclairé et d'un art délicat, le Père Longhaye mérite que l'on rappelle ici son nom et sa tâche laborieuse. Le Père Longhaye fut vers 1880, le théoricien très remarqué des Belles-Lettres. Sa *Théorie des Belles-Lettres*, est une sorte de *Somme* littéraire, où sont discutées, établies avec grande solidité les principes classiques de l'art de parler et d'écrire. Il ne pouvait donc manquer, au cours de ses dissertations, de rencontrer la question alors très agitée de l'art et de la morale.

Il reconnait bien, d'ailleurs, qu'en principe l'art n'est pas nécessairement lié à la morale, et qu'il peut donc exister indépendamment de la morale. Le beau et le bien sont séparables dans les objets qui s'offrent à nous ; et l'on peut donc voir de beaux dessins, et de belles lignes, et de belles proses, sans que toutes ces formes d'art soient ordonnées à l'expression du bien ou à la vertu. Mais il importe d'ajouter aussitôt que l'art n'est jamais si près de sa perfection que lorsque le beau y est uni et comme incorporé au bien. Il résulte de cette alliance, de la compénétration de ces deux éléments, une œuvre qui s'impose avec plus de force à toutes nos facultés de comprendre et de sentir. Si *Polyeucte* est le chef-d'œuvre de Corneille, et si *Athalie* est le chef-d'œuvre de Racine, l'on sait que c'est pour des raisons morales autant que pour des raisons littéraires.

Le mélange du beau et du mal ne donne pas aux âmes véritablement humaines, c'est-à-dire soucieuses de dignité, une impression totale de satisfaction esthétique. L'homme, en effet, n'est pas seulement une intelligence, il est aussi, quoi qu'il fasse, un être moral, il est une conscience ; et en lui, l'esprit ne peut, sans faire taire bien des appels de la raison, s'isoler des exigences naturelles de la morale.

Au surplus, quand il s'agit d'œuvres littéraires, leur influence pour le bien ou pour le mal est trop grande pour que l'auteur ou le critique soient indifférents à ces répercussions nécessaires. Paul Bourget l'a voulu montrer dans *le Disciple* ; Ferdinand Brunetière le déclarait un jour avec une brutale franchise : " Personne, que je sache, n'est obligé de parler ou d'écrire, et quiconque s'y décide est éternellement comptable de sa parole et de son écriture à l'humanité tout entière. " [1]

C'est à la lumière de ces principes essentiels de morale littéraire, que le Père Longhaye a composé ses études si pénétrantes sur le dix-neuvième siècle. En cinq volumes d'*Esquisses littéraires et morales*, il a jugé, tant au point de vue esthétique, qu'au point de vue de la valeur des idées et des choses, les grandes œuvres qui, au cours du siècle dernier, ont paru dans les principaux genres de littérature. Et ces études sont extrêmement importantes à cause même de cette sécurité qu'elles offrent aux esprits curieux de savoir si l'on peut penser autrement que Jules Lemaître, Taine ou Sainte-Beuve sur des questions essentielles de philosophie, de morale ou d'art.

1. *Évolution de la Poésie lyrique*, I, p. 31.

Il faut aussi placer, à côté de l'œuvre du Père Longhaye, celle de l'éminent professeur de l'Université catholique de Lille, que fut le chanoine Lecigne. Ses trois livres de critique, intitulés *Du Dilettantisme à l'Action*, son livre si vigoureux, *le Fléau romantique*, ses *Pèlerinages de Littérature et d'Histoire*, témoignent d'une grande souplesse d'esprit, d'une imagination pittoresque, d'un sens avisé de l'art, et d'une solide érudition. C'est le dix-neuvième siècle, et, au dix-neuvième siècle, ses contemporains qu'il a voulu surtout étudier. Et parmi les questions littéraires du siècle dernier, aucune ne l'a davantage passionné que le romantisme. Certes, il n'en ignora pas les nouveautés utiles ; mais il en abhorra aussi les excès de sensibilité, le cosmopolitisme douteux, les paradoxes littéraires et sociaux, les influences malsaines ; et il résuma son impression d'ensemble dans le titre agressif qu'il mit sur la couverture de son livre : *Le Fléau romantique*. Par contre, entre tous les écrivains qu'il a le plus admirés au dix-neuvième siècle, c'est Louis Veuillot qui lui inspira ses meilleures et ses dernières pages de critique. Il avait, à *l'Univers*, recueilli lui-même avec la direction du journal, quelque chose de la vigoureuse énergie du maître. Chose

étrange, cet ennemi du dilettantisme devait un jour se rencontrer avec Jules Lemaître dans une commune action politique, et dans la même foi monarchique. L'abbé Lecigne est mort lui aussi, quelques mois après la déclaration de la guerre, après avoir vu la France jusque là si divisée, se rassembler en une armée homogène, et se porter tout entière, dans un bel héroïsme, vers les frontières brisées de la patrie.

Je ne puis ici encore omettre de signaler à votre attention l'œuvre abondante, et alerte, et pleine d'idées saines et élégantes, de M. l'abbé Delfour, professeur à l'Université catholique de Lyon. Sous le titre général *La Religion des Contemporains*, il a écrit quatre volumes d'*essais de critique catholique* qu'il faut consulter, si l'on veut avoir une juste idée du mouvement religieux qui traverse depuis plus de trente ans la littérature contemporaine. C'est un aspect des lettres françaises qu'on ne peut ignorer, et qui permet de voir comment la pensée catholique hante l'âme française, et comment parfois elle s'impose aux esprits qui voudraient le moins lui obéir.

III

Le contraste est frappant entre ces théoriciens, ces défenseurs appliqués d'une doctrine, et le critique le plus insaisissable que fut Émile Faguet.

Non pas qu'Émile Faguet eût répudié leurs principes : il y avait en lui un tel bon sens, qu'il savait apercevoir la justesse des doctrines qui sont la seule base solide des grandes œuvres littéraires. Faguet fut dogmatique au moins six heures par jour ; et, sans doute, il lui restait encore assez de temps, le reste de la journée, pour se moquer élégamment de ce qu'il avait pu penser d'abord, et pour s'amuser de ses articles de foi littéraire ; mais il y revenait avec une sérieuse application, qui laissait bien voir le fond de sa croyance. Seulement, il aimait mieux jouer avec les idées que d'en faire des constructions rigoureuses, des palais intellectuels où tout s'ordonne, s'ajuste, et s'éclaire d'une même lumière. Et il fut, pour ces attitudes si variables, l'esprit le plus prodigieusement souple, le plus déconcertant quelquefois, le plus réconfortant aussi à certaines heures, et en tous cas le plus spirituel peut-être que nous ayons vu.

Je vous disais que Jules Lemaître avait dû naître quelque part en Attique, au pays de la grâce, de la mesure, de l'eurythmie, sous un rayon du soleil qui fait bourdonner les abeilles de l'Hymette. Faguet n'est certainement pas un athénien, à moins qu'on assure l'avoir vu errer sous les portiques, disputer avec les sophistes, s'exercer avec eux sur le pour et le contre, soutenir comme eux et tour à tour le juste et l'injuste. Il aurait assurément pris plaisir aux subtilités de Protagoras, et peut-être aurait-il fini par embarrasser ou irriter Socrate.

Mais non, Émile Faguet est bien né en France, à La Roche-sur-Yon, en 1847, et c'est donc en plein pays vendéen qu'il a vu la lumière et vécu son enfance. Et nul ne fut plus que lui français, et nul plus que lui peut-être n'a reçu en partage, en don propre, et n'a fait plus souvent paraître en vives étincelles " l'esprit " de sa race. Il y avait en sa tête du soleil de France, et dans son cœur la sensibilité discrète, mais profonde et sûre des paysans de la Vendée.

De l'esprit de France Émile Faguet avait tout l'entrain, toute l'agilité, toutes les forces pénétrantes; de lui, il avait le sel abondant, les finesses imprévues,

les subtilités élégantes, et aussi toute la fureur de discuter, toute la passion de savoir et de comprendre ; mais de lui encore, il avait toute la mobilité et toute la blague ! Émile Faguet était capable, après avoir conduit le plus sévère des développements, de faire la plus inattendue des pirouettes ; et il était capable encore après avoir fait du meilleur esprit, de s'amuser a en faire de moins bon, et d'écrire en conclusion d'une des thèses les plus graves de la politique : " Les aristocraties ont le culte des héros ; les démocraties ont le culte des zéros ! "

Il était fils d'un professeur, qui avait d'abord songé à le mettre au petit séminaire, pour en faire un prêtre — c'est M. Faguet qui me racontait lui-même un jour la chose. Mais les signes de vocation n'étant pas très manifestes, l'enfant fut plutôt envoyé au lycée. A vingt ans, en 1867, Émile Faguet était admis à l'École Normale Supérieure, d'où il fut chassé quelques mois après pour indiscipline. Sept ans plus tard, en 1874, devenu agrégé de l'Université, il faisait quelques mois de journalisme à Paris au *XIXe Siècle ;* c'est à ce moment qu'il connut et fréquenta Sarcey. Puis il s'en fut professeur de rhétorique, pendant sept ans, à Moulins, à Clermont et à

Bordeaux. Rêvant de devenir professeur de Faculté, à Bordeaux, il prépara sa thèse de doctorat sur la *Tragédie au XVIe siècle*. M. Paul Stapfer fut nommé à sa place. Seulement cette thèse, où l'auteur commençait son œuvre de critique, attira sur lui l'attention des autorités universitaires. Faguet fut nommé professeur de lycée à Paris, en attendant que la Sorbonne l'appelât, en 1891, à suppléer d'abord, puis à remplacer en 1893 M. Lenient dans la chaire de poésie française.

***

Quelques années auparavant, un éditeur lui avait demandé une série de notices sur les auteurs français du brevet supérieur. Faguet avait dépassé les limites indiquées, et écrit les solides études dont est fait son volume sur le *Dix-septième siècle*. Puis il fit un ouvrage analogue, mais plus fort, et de premier ordre, sur le *Dix-neuvième siècle*. Et il voulut réunir de même des monographies dont l'ensemble donnerait une idée suffisante du *Dix-huitième siècle*. Cette fois, ce fut un triomphe et un scandale : les premiers dont se composera désormais la vie littéraire, parfois si audacieuse, d'Émile Faguet.

Vers 1890, le dix-huitième siècle était encore au regard des universitaires le grand siècle de la pensée française, et il était convenu qu'aucun écrivain de France n'avait surpassé Voltaire. Voltaire était l'idole intangible de l'État enseignant. Et l'enseignement officiel s'appliquait aussi à multiplier chez les étudiants l'admiration des philosophes de l'irréligion.

Or, voici qu'un universitaire osait toucher d'une main sacrilège au dix-huitième siècle, et se permettait de rapetisser Voltaire, de gratter l'idole et de prétendre que ce philosophe superficiel et ricaneur fut l'esprit le moins loyal, le cœur le plus sec qu'on ait jamais vu, et la conscience la plus voisine du non-être qu'on ait constatée. "Il n'aimait pas ; il était égoïste, et voilà pourquoi ce génie universel a été étroit ; universel par dispersion, étroit, borné et sans profondeur sur chaque objet." [1] Et Faguet s'appliquait à relever les contradictions de cet esprit léger et inconsistant que fut Voltaire. Il montrait comment ce furent les besoins et les goûts de Voltaire qui furent la mesure variable de toutes ses idées, et qui les déterminèrent : idées religieuses, politiques,

1. *Le Dix-huitième siècle*, p. 201.

historiques, philosophiques et sociales. Il insistait sur ce que Voltaire avait eu peu d'idées, et qu'il fut l'écrivain qui s'est le plus répété [1]. Tout en reconnaissant, d'ailleurs, à Voltaire des qualités. et de grandes qualités incontestables qui en ont fait l'une des personnalités littéraires les plus considérables de France, Émile Faguet lui servait ce qu'on appelle un " éreintement académique ". Et le mot n'est pas trop fort, quand on songe aux éloges conventionnels dont, à l'Université, on accablait depuis si longtemps le maître d'impiété.

Le livre d'Émile Faguet créa toute une sensation. Et comme ce livre contenait une série d'études très fortes sur d'autres écrivains du dix-huitième siècle, Bayle, Fontenelle, Montesquieu, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Buffon, André Chénier, on fut bien obligé de reconnaître qu'un maître nouveau surgissait dans la critique, et qu'il s'imposait du coup à l'opinion du public lettré. Et ce fut, pour Émile Faguet, le commencement d'une carrière qui ira désormais s'élargissant toujours, et où se multiplieront les articles sensationnels, et les livres de fine critique.

1. *Le Dix-huitième siècle*, p. 274.

***

Il est assez difficile de donner ici une vue d'ensemble de l'œuvre immense édifiée par Faguet. Cela est difficile à cause de la mobilité extrême de sa pensée, et aussi à cause du nombre incalculable d'études, d'articles de revues ou de journaux, de feuilletons et de livres qui sont sortis de sa plume. " Il n'y a pas une année, disait Émile Faguet en 1903, où, soit en livres, soit en articles, soit en notes pour moi-même, je n'aie écrit la matière de trois ou quatre volumes de critique ". L'on sait, en effet, qu'à partir de 1900, M. Faguet a été le plus actif et le plus fécond des écrivains de France. Il a publié plus de quarante volumes de critique littéraire, et d'études morales et politiques ; et combien d'articles qui sont restés enfouis dans les périodiques et les gazettes ! Qui pourrait se vanter, avoue ingénument un de ses biographes, M. Victor Giraud, " qui pourrait se vanter, à part M. Faguet lui-même, d'avoir lu tout ce qu'a écrit M. Faguet ? " [1]

1. *Les Maîtres de l'heure*, I, 145.

Mais la difficulté d'une vue d'ensemble, et d'une synthèse, vient surtout de ce que l'esprit de M. Faguet est le moins systématique qui fût jamais.

En critique littéraire, il a évité de grouper en corps de doctrine ses impressions, ses goûts personnels, ses jugements. Au lieu que Taine et Brunetière se sont appliqués à construire des théories, des synthèses cohérentes où ils prétendaient enfermer le dogme de la critique, Faguet n'a voulu que juger au mérite les œuvres qu'il étudiait, en dégager les qualités dominantes ou les défauts, s'abstenant de rapporter ses conclusions à un système préconçu, s'abstenant de généraliser et de dogmatiser. Il eut l'esprit analytique plutôt que l'esprit synthétique. Lui-même s'est reconnu un tel tempérament littéraire et philosophique. Et un jour qu'il eut à se juger, à s'apprécier dans une histoire de la littérature française, où il collaborait, il écrivit à son propre sujet, très loyalement et spirituellement : " On lui reconnaît généralement une faculté assez notable d'analyser les idées générales et les tendances générales d'un auteur et de les systématiser ensuite avec vigueur et avec clarté... Ce qu'il se refuse, probablement parce qu'il lui manque, c'est l'art de combiner les ensembles, de dégager

l'esprit général d'un siècle, de suivre les lignes sinueuses des filiations et des influences, en un mot, c'est l'art des idées générales en littérature, et " l'esprit des lois " littéraires. Il affecte de n'y pas croire, et comme presque toujours, le scepticisme n'est sans doute ici que l'aveu un peu impertinent d'une impuissance. " [1]

Plus tard il poussera plus loin l'impertinence. Et, voulant se justifier sans doute de n'avoir pas de système à lui, il laissera entendre que les systèmes sont parfois étroitesse plutôt que puissance d'esprit, et qu'un système c'est le plus souvent " une idée chez ceux qui ne sont pas très capables d'en avoir plusieurs". Ou encore un système ce sera, à ses yeux, une passion " chez ceux qui, incapables de penser autre chose que ce qu'ils sentent " érigent en principe un penchant de leur tempérament [2]. — Il est incontestable que Faguet a beaucoup d'idées, et qu'il a peu de passions littéraires ; son esprit s'agite et s'exerce sans cesse sur les plus variables objets, et son tempérament l'emporte avec une ferveur exclusive vers nul objet de ses admirations.

---

1. *Hist. de la Litt. fr.*, par Petit de Julleville, VIII, 420.
2. Pelissier, *Le Mouvement littéraire contemp.*, 249.

Il préfère donc pratiquer un prudent éclectisme que de rechercher des raisons d'emprisonner dans des formules, ou dans des lois rigoureuses l'art de la littérature ou celui de la critique.

Cependant, si Faguet n'a pas de système littéraire, il faut reconnaître qu'il sut bien apercevoir l'efficacité des grandes doctrines qui ont inspiré et réglé la littérature française. Et l'on peut affirmer que Faguet fut avant tout un apôtre fervent du classicisme. Il a écrit de lui-même : " Très classique, et jugé par beaucoup d'un goût un peu exclusif, sinon étroit, il a donné sur les quatre grands siècles littéraires de la France quatre volumes très nourris, très francs, très probes, qui sont évidemment destinés à prouver que le XVIe siècle a été surfait comme siècle littéraire et le XVIIIe comme siècle philosophique et qu'il n'y a de considérable dans la littérature française que le XVIIe siècle et les cinquante premières années du XIXe. "[1] Et si l'on veut, sur les préférences littéraires de Faguet, plus de précision, on n'aura qu'à relire, dans son *Histoire de la Littérature française* sa conclusion sur le dix-septième siècle. Il appelle ce siècle le plus *parfait* des siècles littéraires

1. Petit de Julleville, *Hist. de la Litt. fr.*, VIII,420.

de la France. " Il est certain, écrit-il, et après deux siècles passés la preuve est faite, que c'est bien à ce moment que l'esprit français, relativement à une période qui peut être de cinq ou six cents ans, a trouvé la forme la plus précise, la plus nette, la plus éclatante comme aussi la plus élevée, de lui-même." [1]

Et, à ses yeux, ce dix-septième siècle fut non seulement le plus parfait au point de vue littéraire, mais aussi le plus grand au point de vue philosophique. Après avoir rappelé les noms d'Arnauld, de Bossuet, Malebranche, Pascal et Descartes, il ajoute : " La vérité est qu'il n'y a pas de plus grand siècle philosophique, en France du moins, que celui-là." Et il entend bien que les grands poètes dramatiques du dix-septième siècle, et les grands moralistes, ceux qu'il appelle " la grande école de psychologie et d'observation morale, c'est-à-dire, toute la littérature depuis Pascal et LaRochefoucauld jusqu'à Racine, Molière et LaBruyère " [2], il entend bien que tous ceux-là font le plus grand honneur à la pensée et à l'art de la France. " A tous les égards donc, le XVIIe siècle n'a ni illégitimement obtenu son nom de grand siècle

1. *Hist. de la Litt. fr.*, par E. Faguet, II, 178-179.
2. *Hist. de la Litt. fr.*, par E. Faguet, II, 180.

classique, ni reçu à tort le privilège qu'il a gardé jusqu'aujourd'hui de faire concurremment avec l'antiquité latine et grecque l'éducation littéraire des générations nouvelles. "[1]

Ces préférences classiques, on pourrait aussi les dégager de l'ensemble des articles dont se composent les *Propos littéraires* et les *Propos de théâtre* d'Émile Faguet. Si accueillant qu'il y soit à toutes sortes de mérite, il n'est nulle part plus sympathique que lorsqu'il rencontre dans une œuvre un reflet, un prolongement des qualités traditionnelles de l'art français. S'il fut prodigieusement, presque naïvement lyrique, le jour où parut *Cyrano de Bergerac*, c'est qu'il aperçut dans ce drame héroïque, dans ce retour à la fierté cornélienne, quelque chose de cet art du dix-septième siècle qui n'appliquait la pensée ou le regard des spectateurs qu'à des sentiments ou des actions qui portent en haut les âmes, et qui éternellement sont la matière des grandes œuvres dramatiques. Le naturalisme à base de vertus et en forme éclatante de beauté, c'est, pour lui comme pour Brunetière, le seul qui soit classique, et qui s'impose à l'histoire de l'art littéraire : et si vous voulez savoir

1. *Hist. de la Litt. fr.*, par E. Faguet, II, 181.

ce que Faguet pense de l'autre, du naturalisme prétendu scientifique, pédantesque et brutal qui a sévi après 1850, lisez ses articles sur Émile Zola.[1]

***

Non seulement dans ses livres, mais aussi dans ses leçons, dans sa chaire de professeur en Sorbonne, Émile Faguet se plaisait à louer et à recommander, comme éminemment éducatrice de l'esprit, la littérature du dix-septième siècle.

L'on sait que si Faguet fut écrivain vivant et excitateur d'esprit, il fut aussi le professeur le plus suggestif, le plus clair, le plus lucide, le plus subtil, et souvent le plus amusant qui fût. Je le vois encore arriver à l'heure exacte d'horloge, soit à l'amphithéâtre Richelieu où l'attendent les auditeurs des cours publics, soit à l'amphithéâtre Descartes où seuls sont admis, pour les cours fermés, les étudiants en lettres. Le professeur des cours publics développe sans frais d'éloquence, ni d'esprit, toujours avec précision, quelquefois avec monotonie, la matière abondante de sa leçon : il y fait l'histoire de la poésie française depuis Malherbe jusqu'au romantisme. C'est plu-

1. *Propos littéraires*, 3e série.

tôt le professeur des cours fermés, le maître des étudiants, l'homme qui se livre avec abondon à un auditoire familier, jeune et attentif, qu'il fallait voir et entendre. Sans cérémonie, assez mal habillé, les cheveux en désordre, le regard clair sous un front saillant, la tête légèrement relevée, les mains jointes et agitées, et un petit sourire aux lèvres, quand il avait à lancer quelques paradoxes, Émile Faguet expliquait avec une originalité inépuisable, avec une abondance méthodique, toujours avec bon sens, et parfois avec des trouvailles pittoresques d'expressions ses chers classiques : les *Pensées* de Pascal, les *Caractères* de La Bruyère, les *Fables* de LaFontaine, une comédie de Molière, ou la *Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

Je crois bien qu'il lui arrivait quelquefois de ne pas préparer sa leçon. Et ces matins-là, la toilette paraissait avoir été plus sommaire ; et la mine du professeur était d'abord un peu renfrognée. Mais alors quel plaisir que de voir Faguet aux prises avec un texte qu'il n'avait pas assez étudié chez lui, et faisant sous le regard des élèves le travail de préparation qu'il aurait dû faire en sa chambre. Il y avait bien d'abord des explications un peu ternes ;

mais aussi quelles hésitations ingénieuses, quelles phrases heurtées et prudentes, puis quelle joie dans son regard, quels éclairs dans l'esprit et quels *a parte* triomphants, quand enfin il avait trouvé la pensée neuve qu'il cherchait, le mot décisif qu'il avait poursuivi ! De toutes ces leçons, je crois bien que ce sont celles-là qui nous étaient le plus utiles. Nous assistions aux recherches et aux méditations du maître.

***

C'est peut-être surtout dans ce travail de l'enseignement que Faguet a contracté l'habitude, chez lui dominante, d'analyser des idées, de les presser, de les retourner, de les discuter, habitude qui a fait de sa critique une critique très spéciale, où l'auteur ne s'applique qu'à examiner des jugements, à disserter sur des opinions, à contester ou renforcer des raisonnements, à disséquer et reconstruire des esprits. De l'écrivain qu'il étudie, il ne fait guère connaître autre chose que sa pensée et son âme. Il en fait un portrait très vivant, et très ressemblant ; mais c'est un portrait intellectuel.

Il ne s'inquiète pas beaucoup de la biographie de ses auteurs ; ce n'est pas un chercheur de petits faits, et d'histoires, comme Sainte-Beuve ; il ne fait pas profession d'érudition comme Brunetière. En réalité, il n'aime pas toutes ces accumulations de renseignements, toutes ces fiches pédantesques, qui le pourraient trop éloigner ou distraire du texte qu'il étudie. Les biographies qu'il a faites n'ont rien de bien attachant, et il ne s'est pas soucié de les faire plus vivantes. Il n'a besoin de la vie d'un homme que ce qui est strictement indispensable pour expliquer sa pensée. C'est sur cette pensée elle-même qu'il concentre son effort ; et nul peut-être n'a mieux réussi à entrer dans l'esprit d'autrui, à y rechercher, à y saisir les idées, à les scruter et à les éprouver, à les démonter comme les pièces d'un mécanisme, à les isoler pour les mieux étreindre, puis à les grouper, à les assembler, à les systématiser pour en montrer la valeur constructive. Et ainsi, après avoir capté tous les éléments intellectuels d'une âme, après en avoir démêlé toutes les forces et toutes les faiblesses, il ramassait ces traits épars, il les ordonnait, il les composait, il dressait en lumière vive un portrait

où l'âme presque toute seule, mais nette et bien définie, paraissait au regard du lecteur.

Et de tels portraits intellectuels font, dans l'œuvre de Faguet, la galerie la plus variée, la plus instructive, la plus disparate qui soit. Les classiques français et les grands écrivains du dix-neuvième siècle y occupent une place d'honneur, mais ils y sont venus tour à tour, et ils y ont été crayonnés seulement, ou dessinés avec fermeté, tous les contemporains qui ont mérité l'attention de Faguet, et sur lesquels il a jugé bon de dire son sentiment.

Et parmi ces portraits qui honorent le plus le talent d'Émile Faguet, il faut placer les *Politiques et Moralistes du dix-neuvième siècle.* Les trois volumes qu'il a consacrés à ces études comptent parmi les plus pénétrants de l'auteur.

Dès le début de sa carrière, en composant son *Dix-huitième siècle,* M. Faguet avait montré une inclination visible pour les questions morales ou politiques. Il y est revenu à loisir dans ces *Politiques et Moralistes* où il analyse la pensée des philosophes de son siècle. Madame de Staël, Joseph de Maistre, Auguste Comte, Ballanche, Sainte-Beuve, Hippolyte Taine, Renan, posent tour à tour devant le cri-

tique qui se complaît évidemment à tourner et retourner leur pensée philosophique, à exposer et juger leurs systèmes de morale ou de gouvernement politique. Émile Faguet prit le goût le plus vif à ces sortes d'enquêtes ; il parut même délaisser pour elles la pure critique littéraire, et il se mit à publier sans compter ces ouvrages qui s'appellent : *Politique comparée de Montesquieu, Voltaire et Rousseau, Le Libéralisme, l'Anticléricalisme, le Socialisme en 1907, le Pacifisme*, le *Féminisme, la Démission de la morale, les Préjugés nécessaires, le Culte de l'Incompétence, les Dix commandements*, qui constituent l'ensemble assez incohérent des doctrines, ou plutôt des opinions de Faguet.

Nous n'avons pas à pénétrer dans cette œuvre où le critique s'est fait moraliste ou sociologue. Les amis même de Faguet, et ses admirateurs n'ont pas manqué d'observer comme son intelligence qui a voulu s'appliquer à trop de choses, a perdu en consistance et en pénétration ce qu'elle paraissait gagner en étendue. Il n'y a guère de sujet, où Faguet, soit dans ses livres, soit dans ses articles, soit dans ses feuilletons, n'ait voulu dire son mot, n'ait promené son sourire indulgent ou moqueur, et fait pétiller

son esprit. On a dit avec raison qu'il était " le plus brillant représentant du genre touche-à-tout. "[1] Sa curiosité incessante s'est portée, vers la fin de sa vie, sur tous les objets de la pensée, et il a prodigué sur tout cela non seulement une prose trop hâtive, mais aussi un scepticisme déprimant. Et cette partie de son œuvre est dangereuse, parfois dissolvante. Jamais M. Faguet ne s'était tant amusé avec les idées. Il les tournait en paradoxe ; il les aiguisait en épigrammes ; il les burinait en axiomes ; ou bien, il en faisait des balles à jouer qu'il lançait avec souplesse comme fait au jeu de paume un gymnaste élégant. Au moment où vous le croyiez sérieux, et convaincu, et persuasif, il s'esquivait, il vous échappait par un mot spirituel, par une énormité inattentue, par une distinction de sophiste, par un peut-être déconcertant, ou encore il vous éblouissait en vous étourdissant par un feu d'artifice de son esprit déclanché. On ne compte pas toutes les pétarades que fit au nez de ses lecteurs ce philosophe touche-à-tout.

L'un de ses admirateurs, M. Joseph Ageorges, écrivait au lendemain de la mort d'Émile Faguet : " Cette intelligence tourna en rond sur la piste des

1. *Ames d'aujourd'hui*, par F. Vincent, p. 105.

connaissances humaines avec la ferveur d'un jockey qui ne peut jamais quitter sa bête. Courir pour courir, penser pour penser. Voilà bien Émile Faguet ! Songeait-il à arriver au but ; en vérité, je ne le crois pas ; il tournait toujours ! Jamais peut-être une intelligence ne vécut d'elle-même comme cette intelligence. Jamais un cerveau ne brûla plus d'excellent phosphore en pure perte philosophique. A ce grand homme, dont personne ne peut parler aujourd'hui sans émotion, il faut bien avouer qu'il manquait quelque chose par quoi seulement il eût été immortel : l'attachement à une doctrine. Faguet était un sceptique." [1]

Cependant, ce sceptique qui, constatant la " démission de la morale ", proposait la morale de l'honneur ; cet impie qui plaçait la religion au nombre des " préjugés nécessaires ", professa toujours un grand respect pour le christianisme. Ses idées qui s'agitaient en tourbillons, et qui mettaient du désordre dans l'esprit des autres ; ses idées qui s'éparpillaient partout comme des feuilles d'arbre qui n'ont plus d'attache, se ramassaient volontiers en des formules de vénération pour la religion de son berceau.

1. Article dans la *Libre Parole*, de Paris.

L'individualisme intellectuel de Faguet ne pouvait avoir raison de l'Évangile. Dans les *Préjugés nécessaires*, il fit un bel éloge de la religion du Christ. " C'est singulier comme je me découvre catholique, quand j'y réfléchis ", écrivait-il en 1908, dans sa *Revue latine* [1], à propos de l'*Expérience religieuse* de William James.

Ces ferveurs intermittentes de catholicisme devaient un jour se changer en une foi tardive mais sincère. Aux prises avec une longue maladie qui lui laissa le temps de réfléchir, Faguet éprouva lui aussi le bienfait de la bonne souffrance ; comme avait fait Jules Lemaître, il demanda à se confesser et à mourir dans la paix d'une conscience renouvelée. Et le 7 juin 1916, le laborieux écrivain, le travailleur épuisé s'endormait sous la bénédiction de l'Église. La piété de sa mort qu'a si bien racontée son confident Mgr Herscher [2], a racheté sans doute les impiétés de sa vie.

Reste l'œuvre d'Émile Faguet, œuvre immense où il y a beaucoup à prendre, et aussi beaucoup à laisser. Et dans cette œuvre, la partie la plus saine, la plus

1. Numéro du 25 août 1908.
2. *Les derniers jours et la mort chrétienne de M. Émile Faguet* par Mgr S. Herscher, archevêque de Laodicée, ancien évêque de Langres.

féconde, celle qui subsistera sans doute, c'est celle qui fut consacrée à la critique et à l'histoire des lettres françaises.

Mais il restera aussi de lui l'exemple d'un large et généreux patriotisme. Jamais Faguet n'a voulu approuver les petitesses anticléricales, le sectarisme de la politique de son pays. D'autre part, l'on sait comme il a souffert, quand il a vu la France envahie, meurtrie par les armées allemandes ; et comme son esprit s'est appliqué longtemps, chaque semaine, à écrire les mots qui pouvaient réconforter ses frères. Il a aimé sa patrie d'un amour profond. Et pour finir de parler de lui, je veux vous lire ces paroles si touchantes, si délicates, qu'il adressait un jour de distribution de prix à des jeunes gens de France :

" On appelait autrefois les grands hommes " pères de la patrie ". L'expression est vieille ; mais j'ai souvent dit que nous sommes tous pères de la patrie et que nous devons l'être. Nous sommes des enfants, mais nous sommes aussi des pères, parce que c'est de notre amour pour elle qu'elle naît tous les jours ; parce qu'il est de notre volonté qu'elle soit. C'est la création continue... Il faut se dire sans cesse quand on travaille... il faut se dire : " je crée la

pa rie, je contribue à la créer, je la continue, je la prépare, je la forme, j'en pétris les éléments, j'en suis le démiurge pour ma part ; elle m'attend, et mes camarades, et mes amis, et mes compagnons de labeur, et mes compagnons de pensée, et mes associés de conscience, pour naître une cent millième fois, puisque sans moi, sans nous, elle se dissoudrait dans le néant."

" Se dire ces choses, cela crée une responsabilité magnifique et une force ; car la force est toujours en raison de la responsabilité dont on a conscience ; cela donne des raisons de vivre. Il faut se donner cette raison de vivre, surtout, que par nous est appelé à la vie quelque chose de plus grand que nous."

Ces paroles honorent Faguet ; elles révèlent toute son âme généreuse ; elles le placent lui aussi, et très justement, parmi les plus tendres et les plus désintéressés des " pères de la patrie ".

***

En terminant ces leçons, que je vous remercie d'avoir suivies avec tant de sympathie et de fidélité, je n'ai nul besoin de vous faire observer que véritablement la critique, au dix-neuvième siècle, de Madame

de Staël à Émile Faguet, occupe l'un des chapitres les plus considérables de l'histoire de la littérature. Elle s'est véritablement haussée à la dignité d'un grand genre. Quelle distance parcourue depuis la *Querelle du Cid* et les *Satires* de Boileau, jusqu'aux *Lundis* de Sainte-Beuve, aux *Études critiques* de Brunetière ou aux *Propos* d'Émile Faguet ! On pourra dire encore que la critique est un genre parasite et de décadence alexandrine, mais l'histoire atteste que son plus large épanouissement correspond cette fois à l'une des époques les plus brillantes de l'histoire de la littérature française. On pourra affirmer aussi que l'influence immédiate du critique est bien contestable : Faguet lui-même écrit en tête de ses *Propos littéraires*, qu'il ne croit pas à l'influence directe de la critique sur les admirations ou les jugements littéraires du public; mais par un retour de pensée, qui est bien dans sa manière, il écrit aussi, à la fin du même article, que l'influence de la critique est exactement celle-là qu'exercent partout tous les genres littéraires, et en général l'art et la littérature. Influence indirecte, si l'on veut, lente quelquefois, à longue portée, mais sûre, et qui peut être éducatrice, et morale, et bienfaisante, si le critique comprend

bien son rôle et fixe sur un idéal supérieur l'attention de ceux qui le lisent. Au dix-neuvième siècle, la critique fut, comme tous les autres genres, mêlée de bien et de mal, de vertus et d'erreurs. Dans l'ensemble pourtant, et par ses représentants les plus autorisés, elle a sans cesse combattu les tendances déprimantes de l'individualisme, du naturalisme et du caprice littéraire ; elle a réclamé en faveur des anciennes et très brillantes traditions de l'art classique; et, grâce à elle, au milieu de l'anarchie qui a parfois divisé le royaume des lettres, on n'a jamais perdu de vue l'ordre nécessaire, et ces lumières de beauté humaine, universelle, dont s'éclairent encore les meilleures œuvres de la littérature contemporaine.

15 février 1918.

TABLE DES MATIÈRES

Au lecteur..... 8

PREMIÈRE CONFÉRENCE

Mme de Staël et Chateaubriand

Sommaire : Le rôle de la critique littéraire ; importance qu'y ont attachée les anciens. — La critique classique : son esprit, son influence jusqu'au dix-huitième siècle.—Une réaction. Mme de Staël : son éducation. Son livre *De la Littérature dans ses rapports avec les Institutions sociales* ; œuvre de politique et de critique littéraire. — Théories nouvelles qui y sont exposées. — Le progrès indéfini. — Le livre *De l'Allemagne* : l'imitation des littératures du Nord. — *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand : par sa date et par ses doctrines, il a précédé le livre *De l'Allemagne*. — Les sources religieuses d'inspiration ; la poésie de la conscience et de la nature. Conclusion.... 9

DEUXIÈME CONFÉRENCE

Villemain et Sainte-Beuve

Sommaire. — Résumé de la conférence précédente. — Développement de la critique après 1820 ; quelques noms

secondaires. — Villemain et l'éloquence universitaire. — Sa méthode : la critique historique. — L'influence des milieux et des événements sur la littérature. —Les *Tableaux* de Villemain. Comment il y a appliqué sa méthode. — Sainte-Beuve va développer et préciser cette méthode. — Caractère de Sainte-Beuve ; ses débuts romantiques. — *Tableau de la Poésie au XVIe siècle* ; les poésies de Sainte-Beuve. — Deuxième phase de sa carrière : *Port-Royal*, et *Chateaubriand et son groupe littéraire* : beautés, erreurs et perfidies. — La période des *Lundis*. — Dernières années ; hostilité religieuse. — Le portrait biographique et psychologique, chez Sainte-Beuve. — Effort vers l'" histoire naturelle des esprits ". L'erreur de cette méthode. Les indiscrétions dangereuses. — L'art de lire. — Conclusion 43

TROISIÈME CONFÉRENCE

NISARD.—SAINT-MARC-GIRARDIN.—PONTMARTIN. PAUL DE SAINT-VICTOR.

SOMMAIRE : Réaction de la critique doctrinale. Désiré Nisard. — Premières luttes contre le romantisme. — Les leçons de l'École Normale, et l'*Histoire de la Littérature française*. — La méthode de Nisard : étudier les œuvres et non pas les auteurs. — Sa définition de l'art littéraire ; distinction entre l'histoire de la littérature et l'histoire littéraire. — La définition de l'esprit français sur laquelle s'ajuste celle de l'art classique. — Épanouissement de cet esprit au dix-septième siècle. Les procédés classiques. — Comment Nisard a composé son *Histoire*. Opportunité de l'œuvre. — Saint-Marc Girardin : anti-romantique lui aussi. Le *Cours de littérature dramatique* : l'usage des passions dans le drame. La supériorité des anciens et des classiques français. L'amour de la vie au théâtre : Euripide et Vic-

tor Hugo. — Armand de Pontmartin : son œuvre considérable : les *Samedis*. — Le critique catholique. — Lutte contre le naturalisme. — Un portrait de Sainte-Beuve. — Paul de Saint-Victor : critique dramatique. Ses préférences athéniennes. — Une légende dionysiaque. — La critique plastique. — Conclusion 81

QUATRIÈME CONFÉRENCE

Taine et Brunetière

Sommaire : Transformation de la critique sous l'influence du positivisme. — Hippolyte Taine. — Éducation irréligieuse. — Ses doctrines philosophiques. Le déterminisme philosophique et littéraire : conséquences morales.— Théorie de la faculté maîtresse. *Essai sur Tite-Live.* Utilité et danger de cette théorie. — Les influences de la race, du milieu, du moment. *Histoire de la Littérature anglaise. La Fontaine et ses Fables.* — Méconnaissance du rôle de la volonté. La critique ne peut être une science exacte. — Un mot des *Origines de la France contemporaine.* — Mort païenne de Taine. — Ferdinand Brunetière. Son portrait. Jeunesse laborieuse. Premiers succès. — Première lutte : le *Roman naturaliste.* — Le naturalisme classique. — Contre l'individualisme littéraire et le dilettantisme. — La critique évolutioniste ; exposé du système. Vraisemblance et excès. L'"espèce" littéraire n'existe pas. Les lois systématiques ne peuvent tout expliquer. Utilité du point de vue généalogique en littérature. — Les préférences de Brunetière : Pascal et Bossuet. — La conversion. — Mort prématurée. — Conclusion. 123

CINQUIÈME CONFÉRENCE

Jules Lemaître.—Le Père Longhaye et l'abbé Lecigne.—Émile Faguet.

Sommaire : Grand nombre des critiques depuis 1880 : il faut choisir. — Francisque Sarcey. Paul Bourget. Anatole France. — Jules Lemaître. Son tempérament attique. Un article sur Renan. Méthode dissolvante. — Lemaître et Brunetière. — Le classicisme de Lemaître. — Son article sur Louis Veuillot. — Mort chrétienne. — L'art et la morale : le P. Longhaye, sa *Théorie des Belles-Lettres* ; ses études sur le dix-neuvième siècle. — L'abbé Lecigne : *Du Dilettantisme à l'Action* ;*le Fléau romantique*. —Émile Faguet. Son esprit français. — Premières œuvres. —*Le Dix-huitième siècle*. L'attaque contre Voltaire. — Prodigieuse fécondité du critique. — Absence de système. — Préférences pour les classiques. — Le professeur en Sorbonne. — L'esprit d'analyse et le " portrait intellectuel ". — Les ouvrages de sociologie et de politique. — Le touche-à-tout ingénieux et sceptique. Respect constant du christianisme. La mort chrétienne. —Conclusion 179

L'ABBÉ

): il
Ana-
atti-
e. —
re. —
e. —
Belles-
'abbé
tique.
œu-
taire.
ystè-
esseur
intel-
ue. —
espect
-Con-
..... 179